

MESTRADO INTEGRADO

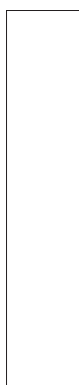
ARQUITECTURA

As Lições de Modernidade em Veneza: Le Corbusier, Aldo Rossi e Álvaro Siza

Juliana Santos Sousa

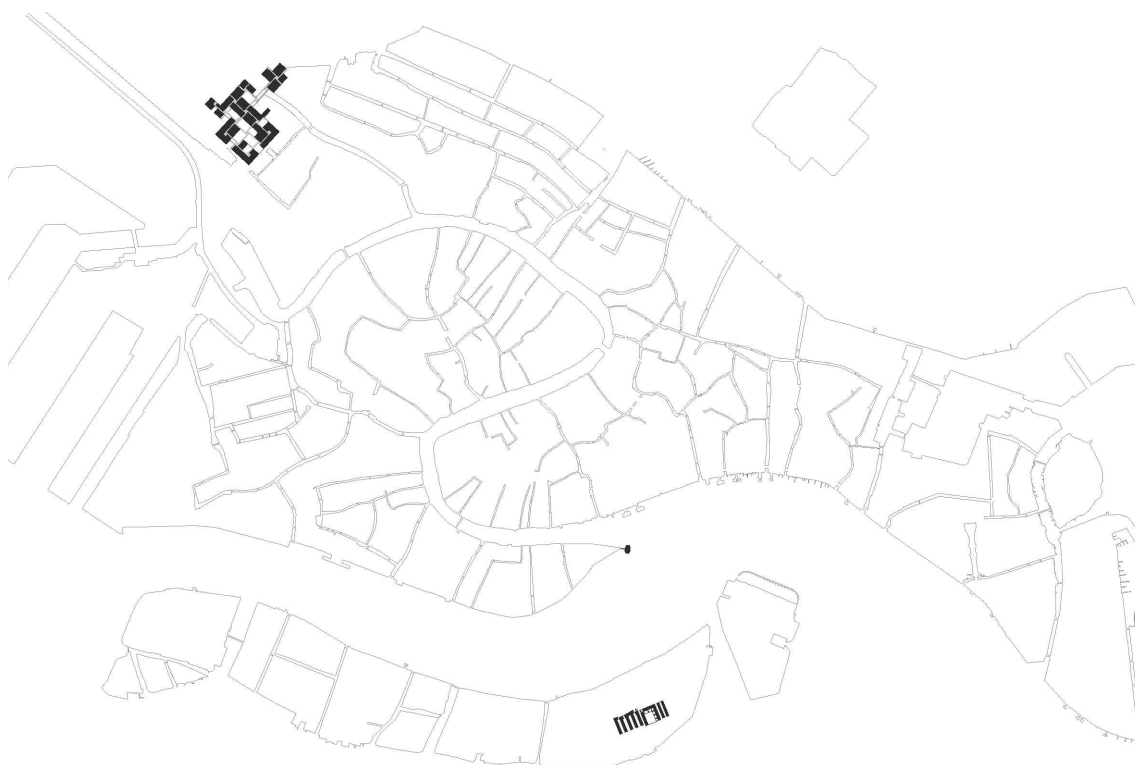
M

2018



As Lições de Modernidade em Veneza:

Le Corbusier, Aldo Rossi e Álvaro Siza



Juliana Santos Sousa

Orientação: Professora Daniela de Sá Pinto Marques

Dissertação de Mestrado 2017/2018

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

A presente dissertação foi escrita ao abrigo do antigo acordo ortográfico.

Citações transcritas no texto encontram-se traduzidas livremente pelo autor, excepto expressões específicas, onde se privilegia a língua original; a versão original (da fonte consultada) acompanha o texto em rodapé.

Aos meus pais, à minha avó, aos meus avós;
às amigas, aos da 11^a, aos companheiros de viagem;
à professora Daniela Sá, aos professores, aos mestres;
à Escola, ao Porto, a Veneza.

Por todas as Lições.



«... Era de madrugada quando disse: - Sire, já te falei de todas as cidades que conheço.

- Falta uma de que nunca falas.

Marco Polo baixou a cabeça.

- Veneza - disse o Kan.

Marco sorriu. - E de qual julgavas que eu te falava?

O imperador nem pestanejou. - Mas nunca te ouvi dizer o seu nome.

E Polo: - Sempre que descrevo uma cidade digo qualquer coisa de Veneza.

- Quando te pergunto por outras cidades, quero ouvir-te falar delas. E de Veneza, quando te pergunto por Veneza.

- Para distinguir as qualidades das outras, tenho de partir de uma primeira cidade que está implícita. Para mim é Veneza.

- Deverias então começar todos os relatos das tuas viagens pelo princípio, descrevendo Veneza tal como é, toda, sem omitir nada do que dela recordas.

As águas do lago tinham-se encrespado um pouco; o reflexo dos ramos do antigo palácio dos Sung quebrava-se em reverberações cintilantes como folhas a boiar.

- As imagens da memória, depois de fixadas com as palavras, apagam-se - disse Polo. - Talvez eu tenha medo de perder Veneza toda de uma vez, se falar dela. Ou talvez, ao falar de outras cidades já venha a perdê-la pouco a pouco.»

Conteúdos

Resumo	11
Abstract	13
<i>I. A Chegada</i>	<i>17</i>
<i>II. A Estadia</i>	<i>19</i>
Introdução	23
1. Controvérsias e Tendências Venezianas	31
1.1. Escola de Veneza	33
Instituição do IUAV. <i>Architettura Minore</i> . CIAM em Veneza. Nova geração e investigação dos anos ‘60. Crítica à arquitectura dos anos ‘50. O legado da escola de Giuseppe Samonà.	
1.2. A Presença do Passado	51
O encontro no Lido de 1975. <i>La Presenza del Passato</i> . Fim do Proibicionismo. <i>Strada Novissima</i> . A condição Pós-Moderna em Arquitectura. O regresso do debate.	
1.3. Vocação “Anti-Moderna”	63
<i>The Venice Project</i> e Aldo Rossi. <i>Le Venezie Possibili</i> - Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Louis Kahn. A hipótese de modernidade. Veneza intocável. <i>Contro Venezia Passatista</i> .	
2. O Fascínio: Os Mestres e Veneza	77
2.1. Le Corbusier	81
2.1.1. Viagem a Itália	81
2.1.2. Tomar Veneza como Testemunho	85
2.1.3. <i>Nuovo Ospedale di Venezia</i>	91
2.2. Aldo Rossi	101
2.2.1. Uma Educação Veneziana	101
2.2.2. Interior Veneziano	107
2.2.3. <i>Teatro del Mondo</i>	119
2.3. Álvaro Siza	131
2.2.1. Um Encantamento Absoluto	131
2.3.2. Encontros Venezianos	135
2.3.3. <i>Campo di Marte</i>	141

3. As Lições de Veneza	159
3.1. Contaminação, Respeito e Re-Invenção - O <i>Nuovo Ospedale</i> e Veneza	161
A condição veneziana - Racionalização da construção. Cidade Funcional. Núcleo e Módulo - Princípio gerador, unidade de Veneza. Crescimento nuclear ou expansão e continuidade - Permanência. Palafitas e <i>Pilotis</i> - Tradição e Inovação. Monumentalidade - Contradição e Compromisso. Veneza Sacra - Contaminação e Respeito.	
3.2. <i>Finitio</i> , Memória e Prudência - O <i>Teatro del Mondo</i> e Veneza	175
O Teatro e a Cidade - Vocação. Viagem e ancoragem - Veneza Pré-Monumental. <i>Finitio</i> - Delimitação e (Im)permeabilidade. Antigo e novo - Naturalidade. Vedutismo e vaidade - A metáfora de Veneza. <i>Memoria et Prudentia</i> . Do desnecessário ao indispensável.	
3.3. <i>Venezia Minore</i> , Circunstância e Evidência - O <i>Campo di Marte</i> e Veneza	189
Um gesto assertivo - O <i>campo</i> como catalisador. Tipologia da <i>Venezia Minore</i> - <i>Calli e Corti</i> . Modelação do espaço e pontos de tensão. <i>Piazza</i> ou <i>Campo</i> - O espaço social. O edifício em “L”. Episódios de “desenho sem limite”. Uma nova imagem tradicional - Adequação. Permissibilidade ou Aceitação - A Participação e o Silêncio.	
Notas Conclusivas - <i>Totus mundus agit histrionem</i>	207
Bibliografia	215
Lista de Imagens	225

Resumo

As Lições de Modernidade em Veneza: Le Corbusier, Aldo Rossi e Álvaro Siza

Veneza, cidade de fascínio, nasce como “completo e perfeito artifício” e rapidamente desenvolve as suas tradições autónomas, *al modo nostro di Venetia*, que acompanham o seu crescimento até à actualidade. De interesse cultural e artístico internacionalmente reconhecido, Veneza afirma o seu poder de encanto e fertilidade mas, contraditoriamente, também o de constrangimento e polémica.

Primeiramente, a presente investigação prende-se pelo aprofundamento das “*Controvérsias e Tendências Venezianas*”, ao longo do século XX, relativamente aos avanços e recuos - práticos e teóricos - inerentes à problemática da necessidade de intervenção em contexto histórico e da importância do estudo da cidade para a planificação abrangente, para além da expansão da cidade por terra. Assume-se o papel fundamental da criação e participação da Escola de Veneza - política e socialmente activa - e da instituição da *Biennale di Architettura di Venezia*, que clarifica e expone o debate ao longo dos seus primeiros anos de existência. Constata-se uma “vocalização anti-moderna” inerente ao carácter de Veneza e ao sentimento generalizado de “impotência projectual”. Perante isto questiona-se: é possível construir em Veneza? É possível ser moderno numa cidade “anti-moderna”?

Escolheram-se três casos de estudo práticos que colocam em relação as polémicas em torno do discurso da arquitectura moderna em Veneza e o acto de projectar na cidade: Le Corbusier e o *Nuovo Ospedale di Venezia* (1965), Aldo Rossi e o *Teatro del Mondo* (1980), Álvaro Siza e o *Campo di Marte* (1985). Esta segunda parte, “*O Fascínio: Os Mestres e Veneza*”, desenvolve-se a partir do contacto de cada arquitecto com a cidade, quer pelas viagens, intervenções teóricas e obra, com enfoque nos três projectos que cada um desenvolve para Veneza.

Da análise do *Nuovo Ospedale*, do *Teatro del Mondo* e do *Campo di Marte* resultam três lições, “*As Lições de Veneza*”. Conclui-se que cada um - arquitecto e projecto - se coloca como hipótese de modernidade em Veneza, transformando a cidade em projecto. Ressalva-se ainda a importância do estudo da História, da Memória Colectiva e da Tradição para a intervenção racional e prudente, adequada à circunstância desta cidade tão singular.

Palavras-Chave: Veneza, Modernidade, Le Corbusier, Novo Hospital de Veneza, Aldo Rossi, Teatro do Mundo, Álvaro Siza, Campo di Marte, IUAV, Bienal de Veneza.

Abstract

The Lessons of Modernity in Venice: Le Corbusier, Aldo Rossi and Álvaro Siza

Venice, city of fascination, is born as a “complete and perfect artifice” and quickly develops its autonomous traditions, *al modo nostro di Venetia*, that accompanies its growth until the present moment. With internationally recognized cultural and artistic interest, Venice affirms its power of charm and fertility but, contradictorily, also of embarrassment and controversy.

Firstly, the present investigation is related to the deepening of the “*Venetian Controversies and Trends*” throughout the twentieth century, in relation to the advances and retreats - practical and theoretical - inherent to the problem of intervening in historical context and the importance of the study of the city for a comprehensive planning, in addition to the expansion of the city by land. It is acknowledge early on, as central, the creation and participation of the School of Venice - a politically and socially active institution - and that of the *Biennale di Architettura di Venezia*, that works as a way of enlightening and expand the debate throughout its first years of existence. It is verified an “anti-modern vocation” intrinsic to the character of Venice and a widespread “inability to project”. Faced with such one questions whether: if it is possible to built in Venice? Can one be modern in an anti modern city?

Three case studies were selected, that attempt to relate all the controversial architectural discourse about modernity in Venice and the way of city making. Le Corbusier’s *Nuovo Ospedale di Venezia* (1965), Aldo Rossi’s *Teatro del Mondo* (1980), Álvaro Siza’s *Campo di Marte* (1985). The second half – “*Allure: the Masters and Venice*”, which develops from the connection each architect forms with the city, either by their trips, theoretical analysis or works, converging in the projects they develop for Venice.

The analyses of *Nuovo Ospedale*, *Teatro del Mondo* and *Campo di Marte* produce three lessons - “*The Venice Lessons*”. One concludes that each of these - architect and project - represent an hypothesis for modernity in Venice, transforming the city into a project. It highlights the importance of History, of the Collective Memory and the Tradition for the development of rational and cautious intervention, suited to the condition of such a remarkable city.

Keywords: Venice, Modernity, Le Corbusier, New Venice Hospital, Aldo Rossi, Theatre of the World, Álvaro Siza, Campo di Marte, IUAV, Venice Biennale.

*On the bridge I stood
Lately, in gloomy night.
Came a distant song:
In golden drops it rolled
Over the glittering rim away.
Music, gondolas, lights -
Drunk, swam far forth in the gloom. ...*

*A stringed instrument, my soul,
Sang, imperceptibly moved,
A gondola song by stealth,
Gleaming for gaudy blessedness.
- Harkened any thereto?*



1. *Canal Grande, visto da Ponte degli Schiavoni.*



2. *Bacino di San Marco, vista da Laguna.*

I. A Chegada

Cheguei a Veneza numa solarenga manhã de Setembro. A viagem tinha apenas começado. Ao aterrar no aeroporto de Marco Polo já tinha então avistado as pequenas ilhas que no seu conjunto formavam um peculiar “objecto” a flutuar na esverdeada água. O percurso de barco até Veneza fez-se também a “voar”. Desembarcamos na fermata de Fondamente Nove, perto do campo dei Gesuiti, onde ficaria alojada cerca de duas semanas. Era uma antiga estrutura conventual perto dos limites a norte da ilha, restaurada e adaptada a residência de estudantes e hostel.

O fim da manhã passou-se em repouso. Após um rápido almoço, parti pela cidade em direção à Universidade. O primeiro objectivo destes futuros dias seria encontrar um posto fixo para a estadia. A inevitável passagem pela Strada Nova terá sido dos primeiros momentos de espanto, pelas suas dimensões pouco comuns às das restantes ruas. (...)

Após jantar, já tendo escurecido e depois de um longo dia de tentativa de habituação ao ritmo de Veneza, entrei no vaporetto que percorria a linha 1, a mais longa e demorada pois fazia todas as paragens ao longo do Canal Grande. Ao passar Rialto, avistei o mercado do peixe, um espaço aberto acolunado e vazio, escuro. A ponte era impressionante e toda a vida adjacente a esta. Saí na paragem de San Marco.

Entre pela primeira vez na praça, contornando as duas famosas colunas que a conformam. Era noite, mas ao contrário de toda a ilha, San Marco estava iluminada. Pela porta lateral do Palazzo Ducale entravam várias pessoas, todas elas bem vestidas, às quais se seguiu uma senhora vestida de noiva. Ultrapassando o Campanille em direção ao cuore da praça, esta grande “sala” apresenta-nos uma nova realidade. Foi verdadeiramente emocionante sentir neste espaço o poder da beleza que o tempo tinha permitido e que o Homem tinha criado.

Embora noite, San Marco não estava vazia. Como vim a verificar durante o meu tempo em Veneza, esta nunca estava completamente vazia, independentemente da hora e das condições meteorológicas. Fiquei durante algum tempo estática no centro, admirando o entorno. Depois, caminhei pelas arcadas das Procuratie, percebi os vários caminhos que estas escondiam. O Palazzo Ducale não era particularmente imponente, confrontado com o “vazio” da praça. Concordava com o conjunto. Ao voltar em direcção às colunas, avistei a laguna e as igrejas iluminadas no horizonte, San Giorgio e a Salute. Também a Punta della Dogana.

Parti para finalmente descansar. Voltei mais vezes do que esperava.



3. *Campo dei Gesuiti.*



4. *Strada Nuova.*

II. A Estadia

Os dias na cidade dividiram-se em etapas.

A primeira “casa” temporária, no Campo dei Gesuiti. Foi como sentir pela primeira vez o “sabor”, de olhar pela janela e ver casas antigas avermelhadas e rosadas, torres de igrejas na silhueta e, bem de lado, à direita, uma pequena vista de água. (...) A primeira casa “a sério”, provisória, encontrei-a por terra, na Viale San Marco. Quando em Mestre, chegar a Veneza era possível pelo tram. Todas as manhãs a paisagem da laguna era diferente quando atravessa Ponte della Libertà, que não parecia ter fim. E depois, a Piazzale Roma, aquele sítio estranho, como uma grande sala de espera, de chegadas e partidas de um aeroporto ou de uma grande estação, carros, autocarros, nada que seja Veneza. Porém, mal “saltava” por cima de outra ponte, chegava ao verdadeiro destino. E o desejo de qualquer pessoa que vai viver para Veneza é, de facto, viver em Veneza. (...) A última casa, finalmente, em Canareggio, ao lado da Ferrovia e, curiosamente, ao lado de um conjunto residencial que parecia mais recente. Descobri mais tarde que tinha sido projectado por Gregotti e atravessava-o várias vezes, em direcção ao canal de Canareggio e à ponte de Guglie.

Os caminhos começaram a ser familiares, mas também rotineiros. O dominar o labirinto, que é Veneza, era apenas aparente. Quando já conhecia o percurso até certo ponto, precisa de ir mais longe e lá me perdia.

Casa - escola: talvez o mais inquietante, ou desafiante. Por uma estreita rua, calma, chegava à azáfama que era a zona da estação. Tentar entrar na “faixa”, sem atropelar ou ser atropelado, nem sempre era fácil. Pela manhã, este era o ponto mais movimentado da ilha, com pessoas a entrar e a sair (mais a entrar que sair). Ultrapassando o Tolentini, apercebia-me que partilhava o caminho com colegas, estudantes a correr, atrasados para a primeira aula. (Mesmo quando não tinham assim tanta pressa, corriam.) O regresso era mais pacífico, muitas vezes não indo directamente para casa, mas ocupando as horas até ao jantar com um passeio, ou um aperitivo.

Casa - Rialto - San Marco: mais uma vez, um mar de gente. O caminho mais directo pela Strada Nuova era o predilecto de turistas e venezianos, também pela oferta comercial. Não me recordo das várias pontes que atravessava, nem de todas as igrejas pelas quais passava, mas comecei a saber onde parar e virar. Já até San Marco, o caminho não era tão directo. Lembro-me de uma particular manhã de acqua alta, nos primeiros dias verdadeiramente venezianos, que, pelo entusiasmo, desviei-me do percurso normal e cheguei à praça por uma das entradas das Procuratie vecchie, descendo da ponte para a água que inundava a praça. Percebi depois que, indo em direcção ao campo de Santa Maria Formosa, evitava maiores enganos e a partir daí eram só uns minutos. Quando havia dúvidas, as placas amarelas ajudavam qualquer um a descobrir o seu rumo. Nos últimos dias, coincidentes com o carnaval, desisti definitivamente dos



5. Canal em obras no *sestiere* de *Santa Croce*.



6. Interior do *sestiere* do *Castello*.

percursos comuns, deslocando-me pelos caminhos mais longos mas mais calmos do Dorsoduro, os quais dominei com maior rapidez do que esperava. Já me habituara a orientar-me na cidade. Ao longo do tempo consegui seleccionar os meus espaços preferidos, onde eu era anónima entre as pessoas, ou eles próprios o eram. Talvez o primeiro tenha sido o campo dei Tolentini, a esquina do Bacareto da Lele e a escadaria da igreja onde todos se sentavam. Encontravam-se amigos, bebia-se um copo de vinho, comia-se e discutia-se trivialidades do dia naquela praça. Na altura das láureas, havia sempre alguém com uma coroa a dar espectáculo. Também a Punta della Dogana, mas mesmo a ponta, era particularmente fascinante, em especial à noite quando não se distingue bem o horizonte e apenas se vê alguns pontos de luz. Num dos recorrentes percursos noturnos passava por San Giovanni e Paolo, um dos maiores complexos religiosos; minutos depois, chegava a um pequeno campo com a mais pequena capela, que sempre me emocionava, era simples e única. Não era o típico campo que Veneza me tinha habituado. Havia ainda uns recantos, no sestiere do Catello em que apreciava sempre as casas mais comuns e as roupas estendidas entre elas, em fios que as uniam e tornavam os intervalos acolhedores, uma extensão do interior familiar para o espaço público.

A sensação de viver em Veneza era contemporaneamente estranha pela calma dos lugares anónimos e avassaladora nas zonas mais densas de turistas - pontos de conflito. E por entre eles, sabendo onde estava e para onde queria ir, não me sentia apenas de passagem. Ao fim de algum tempo, o ritmo apressado das manhãs, dos fins-de-semana e dos feriados angustiava qualquer habitante. A escolha de caminhos era alternativa, fugindo à confusão, mas encontrando sempre um novo recanto de fascínio. Ao caminhar solitária e atentamente por Veneza, ao longo do Outono e Inverno (e início da Primavera) e com as mais variadas luzes - mesmo na penumbra -, apreciava a arquitectura da cidade e, mais do que isso, o ambiente, o espírito.

Da harmonia da arquitectura, espantavam-me certos episódios urbanos (ainda que por diferentes motivos); o mais flagrante era o Palazzo Rio Novo, no caminho rotineiro para o IUAV. O fascínio por Veneza não se desmoronava, mas certas questões começaram a levantar-se. Porque parece tão estranho o edifício de Rio Novo, no sítio onde está? Que mais edifícios recentes existem na cidade, ou, porque existem tão poucos edifícios recentes na cidade? Quantos destes são igualmente estranhos? Existirá algum que não se estranhe? Quando se visita Veneza, não se espera encontrar um palácio como este, o de Rio Novo, mas os grandes palácios do Grand Canal e os monumentos de San Marco, ou mesmo as casinhas que se amontoam entre estreitas ruas. Mas então, terão estas casas condições para se viver, pela sua antiguidade e aspecto decadente, pelo aparente abandono? Onde vivem as pessoas?

Não terei encontrado respostas para (todas) estas e outras perguntas; mais perguntas surgiram.

Introdução

Emblemática cidade italiana e antiga capital de uma República de vasto poder marítimo e comercial - um Império entre o Ocidente e o Oriente - Veneza surge como soberana da *laguna*, pelo conjunto insular compacto e definido. “Veneza é uma conquista artística única.”¹ e “[...] simboliza a luta vitoriosa de um povo contra os elementos, pelo domínio de uma natureza hostil”² A cidade nasce como “completo e perfeito artifício”³, é uma obra-prima arquitectónica extraordinária, desde a visão do conjunto, à individualidade dos edifícios, até aos detalhes que nos seus interiores se descobrem.

O fascínio de Veneza eleva a cidade a um estatuto de interesse cultural e artístico, internacionalmente reconhecido. Cidade “posta no impossível”⁴, nascida *in alveo maris*⁵, epítome do “engenho e arte”, a cidade, também conhecida por Sereníssima, apresenta-se como campo principal de estudo, o qual se revela objecto de particular interesse dos artistas - aquele despertar que acontece tão naturalmente com esta personagem singular, que é a cidade. Esta serve de pano de fundo e contemporaneamente de musa para grandes pintores e escritores, cineastas e arquitectos.

A paisagem veneziana é retratada por vários pintores, desde os mais afastados no tempo, como Tiziano e Tintoretto, Veronese, Canaletto, aos mais contemporâneos como Turner, Tancredi e mesmo Dalí e Monet, entre tantos outros. Veneza serviu de lugar de histórias de luxúria e amor, doença e sonho, como os escritos de William Shakespeare (“The Merchant of Venice”, 1605) e de Thomas Mann (“Der Tod in Venedig”, 1912), mas também Ernest Hemingway (“Across the River and Into the Trees, 1920) e Ítalo Calvino (“Le Città Invisibili, 1972). Nas películas de Lucchino Visconti, a cidade torna-se uma das personagens do enredo, como na adaptação da história de Mann “Death in Venice” (1971) ou em “Il Senso” (1954). Os exemplos são infinitos.

1 Venice is a unique artistic achievement. The city is built on 118 small islands and seems to float on the waters of the lagoon, composing an unforgettable landscape [...]. “Venice and its Lagoon.” <http://whc.unesco.org/en/list/394>.

2 “Venice symbolizes the people’s victorious struggle against the elements as they managed to master a hostile nature. The city is also directly and tangibly associated with the history of humankind.” *Idem, ibidem*.

3 “Venezia, si afferma, nasce come compiuto e perfetto artifício, la cui autentica natura è disvelata dalla sotira assai più che rivelata allo sguardo, sia pure attento e scrutatore.” CONCINA, Ennio. *Storia dell’architettura di Venezia dal VII al XX secolo*. 1995, p. 7.

4 “Sottolineando di continuo l’identificazione metaforica della città lagunare con la Vergine - immacolata ad eletta, ma anche paradossale e «miracolosa» - gli apologeti di Venezia sottolineano la perfezione della città «posta nello impossibile», e soprattutto la sua unicità.” TAFURI, Manfredo. *Ricerca del rinascimento: principi, città, architetti*. 1992, p. 115.

5 “[...] ‘Venetiarum civitas non est insula’, Venezia non è un’isola, si giunge ad affermare, poichè le case edificate nel mare solo impropriamente sono defilabili isole e Venezia, appunto, è fondata *in alveo maris*, s’innalza direttamente dai fondali marini, unico e irripetibile esempio nella storia.” CONCINA, Ennio. *Op. cit, loc. cit*.



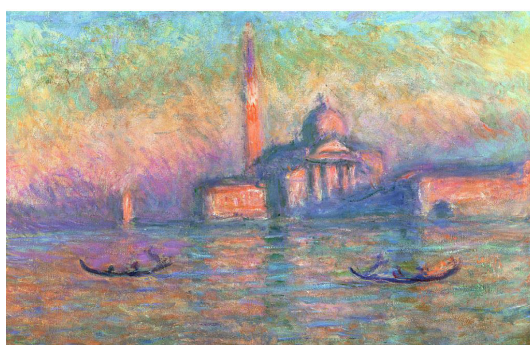
7, 8. Frames de “Death in Venice” de L. Visconti (1954).



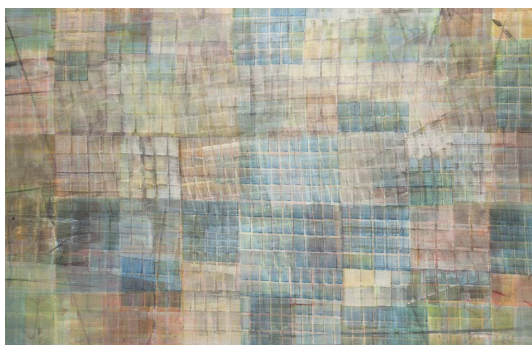
9, 10. Frames de “Il Senso”, de L. Visconti (1971).



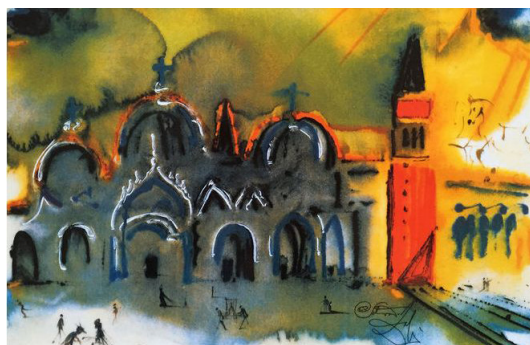
11. “Salute, Dogana e Campanille” de W. Turner (1835).



12. “San Giorgio Maggiore” de C. Monet (1908).



13. “A Proposito di Venezia” de Tancredi (1974).



14. “Homage to Venice” de S. Dalí (1975).

Em Veneza, as artes são o reflexo da própria cidade, que recebe e protege a quem ela chega, criando um terreno fecundo, um espaço de confluência de vários “lugares” num só; lugares que se definem pelas ligações, sendo a mais flagrante ao Oriente, e pelos “foragidos” que a cidade acolhe - lugares e pessoas que constroem a civilização veneta. Na arquitectura, isto espelha-se no trabalho dos vários mestres “antigos” que passaram pela cidade e nela deixaram uma marca, como Sansovino, Palladio, Scamozzi, Longhena. Mestres que, sendo da ilha ou de terra - próxima ou longínqua -, tornaram-se parte da cidade - e a cidade tornou-se parte deles.

Nos tempos modernos, a Sereníssima afirma o seu poder de encanto e de fertilidade mas, contraditoriamente, também o de constrangimento e polémica. No panorama arquitectónico (mais) recente, a relação entre Veneza e os artistas assume-se num paradoxo. Em especial ao longo do século XX até aos dias de hoje, eleva-se e consolida-se a ideia de mito, construída durante o período da República, que se traduz nos princípios de conservação e preservação que, por vezes, levam ao estado de impotência e, potencialmente, descontinuidade histórica.

No início do século passado levantam-se questões intrínsecas à condição industrial que inevitavelmente colocam em debate os problemas da cidade: as condições de deterioração das edificações, o problema habitacional - higiénico, sanitário, estático - em suma, a necessidade de intervenção numa cidade aparentemente estagnada, vítima de um consequente abandono e perda do lugar - descaracterização de Veneza como cidade viva. Destes debates resultam planos urbanísticos, comissões e instituições especializadas para os problemas específicos da cidade, como o *Piano regolatore e di Risanamento per Venezia* (1866/1891), *Piano Regolatore del Comune di Venezia* (1957/1958, 1962) e a *Commissione case sane economiche e popolari* (1893) que mais tarde se transforma em *Istituto autonomo di Case Popolare di Venezia* (1914).

Entretanto, surgem igualmente instituições de divulgação e produção artística como a *Biennale di Arti*, em 1895 (à qual se acrescentam sectores ao longo do século⁶) e a colecção Peggy Guggenheim - estabelecida no *Pallazo Ca' Venier dei Leoni* no *Canal Grande* -, em 1951, que colocam Veneza no centro do quadro artístico internacional, permitindo a confluência de artistas contemporâneos, não só europeus mas também americanos, numa cidade, incoerentemente antiga, histórica.

6 Após a criação da Bienal de Arte em 1895, surgem os sectores de Música (1930), Cinema (1932), Teatro (1934), Arquitectura (1980) e Dança (1999). “La Biennale di Venezia: Storia 1895-2018.” <https://www.labiennale.org/it/storia>.



15. *Veduta di Venezia*. Desenho de Jacopo de' Barbari (1500).

A discussão da arquitectura na cidade, na qual se ressalva o importante papel da Escola, que surge em 1926⁷, admite a sua pertinência com o envolvimento de grandes mestres modernos como Le Corbusier, Frank L. Wright e Louis I. Kahn,⁸ e com a participação de arquitectos de várias partes de Itália, que, ao comando de Giuseppe Samonà, se dedicam a estudar os problemas da cidade e a propor soluções de índole moderna. Destes estudos resultam planos e intervenções pontuais, que a longo prazo não conseguem incentivar uma mudança efectiva.

As tensões entre o conservadorismo evidente, que se corrobora pela carta do restauro assinada na cidade em 1964, “The Venice Charter”, e o desejo de progresso perduram com a “consagração” do mito, em 1987, quando Veneza entra na lista de Património Mundial da UNESCO, instituição que até então já se pronunciara diversas vezes sobre o estado da cidade juntamente com a ICOMOS - por exemplo, em 1966 quando acontece a *Acqua Granda*.⁹

7 Cf. NICOSO, Paolo. “Breve storia dell’Università IUAV di Venezia.” <http://www.iuav.it/Ateneo1/chi-siamo/Presentazi/la-storia/index.htm>.

8 Que realizam projectos para a cidade e se pronunciam sobre ela em momentos de grande tensão entre conservadores e “progressistas” - os modernos.

9 Cf. VRIONI, Ali. “Venezia in Pericolo.” (1968) in *Rivista Di Studi Politici Internazionali*. 1969, pp. 477–482.

Apesar das tensões e debates, a afirmação da arquitectura na segunda metade do século revela-se pela mudança de paradigma, proclamada e apoiada na instituição da *Biennale di Architettura di Venezia*, que coloca Veneza no centro das atenções internacionais, contraditória à assumida “vocação anti-moderna”¹⁰ e a “impotência projectual”¹¹ - uma cidade de tradições autónomas mas sem abertura à integração da arquitectura moderna na sua imagem.

As dificuldades - que por vezes se tornam em impossibilidades - de intervir na cidade, obrigando os arquitectos a trabalhar em torno do “mito”, expõem-se como problema central desta investigação. Numa cidade histórica, patrimonial e encerrada nas suas próprias tradições, mas que se revela fértil de discussão e fascínio dos mestres arquitectos modernos: é, de facto, possível intervir em Veneza? é possível ser-se Moderno numa cidade de “vocação anti-moderna”?

Perante tal problema, a investigação adoptou caminhos que levaram à escolha de três casos de estudo práticos, que colocam em relação as controvérsias e tendências com o acto de projectar em Veneza: Le Corbusier e o *Nuovo Ospedale di Venezia*, Aldo Rossi e o *Teatro del Mondo*, Álvaro Siza e o *Campo di Marte*.

A selecção de três arquitectos tem em conta o papel decisivo de cada um destes personagens nos caminhos do moderno ao longo do século XX, bem como o contacto e relação particular que desenvolvem com a cidade: Le Corbusier, que visita pela primeira vez Veneza enquanto jovem, no ano de 1907, e durante o seu percurso profissional regressa à cidade, intervindo publicamente e utilizando-a como exemplo nos seus testemunhos teóricos; Aldo Rossi, que chega a Veneza por convite de Carlo Aymonino para leccionar no IUAV, em 1963, mantendo posições de cátedra ao longo de vários anos - período de estadia no qual realiza vários projectos para a cidade - e assume um papel fundamental nos anos primordiais da *Biennale di Architettura di Venezia*; Álvaro Siza, que, desde a primeira visita, declara-se encantado por Veneza, contribui e participa nos debates venezianos em momentos fulcrais, encontra-se com Aldo Rossi por diversas vezes, inclusive no projecto do Campo di Marte.

10 “It is frequently being said that Venice has a «vocazione antimoderna» - most recently documented in a conversation between Francesco Dal Co, Manfredo Tafuri and Massimo Cacciari. [...]” OECHSLIN, Werner. “History and contextuality in Venice. New horizons for modern architecture” in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p. 22.

11 “È vero che nel presentare il «caso» Venezia, ancora nel 1978 Carlo Aymonino poteva parlare di una «condizione di impotenza progettuale urbana, oltre che architettonica».” CONCINA, Ennio. *Op. cit.*, p. 339.



16. Le Corbusier, apresentação do projecto do *Nuovo Ospedale*.



17. Aldo Rossi, em frente ao *Teatro del Mondo*.



18. Álvaro Siza, no *Campo di Marte*, *Giudecca*.

Considera-se Le Corbusier símbolo e voz da origem dos ideais modernos (em Veneza); Aldo Rossi, o milanês que se faz veneziano dentro da Escola e da *praxis* arquitectónica na cidade; Álvaro Siza, a personagem “outsider” e ponte de ligação entre Veneza e o contexto da Escola do Porto - justificando-se a pertinência da intervenção de cada um para o problema.

Os projectos são igualmente - senão primordialmente - motivo de escolha dos arquitectos: os três mestres desenvolvem projectos para Veneza que se propõem a repensar a cidade num determinado momento, considerando a geografia, dimensão, escala e posicionamento das suas intervenções no contexto urbano. Escolheu-se projectos que não se inserem em edifícios pré-existent¹², mas que procuram criar uma nova construção, em relação com as permanências - ou a permanência, que é toda a cidade. *Nuovo Ospedale di Venezia*, *Teatro del Mondo* e *Campo di Marte* diferem também nas tipologias e programas, abrindo a investigação a temáticas diversificadas - equipamentos públicos funcionalmente complexos, instalações de lazer e contemplação temporárias, habitação económica popular e planeamento urbano. É ainda ponto de análise a condição de existência de cada um: um hospital nunca construído, um teatro temporário e um bairro ainda em obra.

Le Corbusier e o *Nuovo Ospedale*, Aldo Rossi e o *Teatro del Mondo*, Álvaro Siza e o *Campo di Marte* colocam-se como hipóteses de modernidade em Veneza, a partir dos quais se podem extrair Lições - *As Lições de Modernidade em Veneza* -, que procuram responder ao problema inicial: “como ser moderno em Veneza?”

Assim, a investigação assume a estrutura metodológica já indiciada, dividindo-se em três pontos: “1. *Controvérsias e Tendências Venezianas*” - polémicas e discussões sobre a arquitectura em Veneza ao longo do século XX, com particular atenção à Escola, à Bienal e ao confronto entre teoria e prática, perante uma “vocação anti-moderna”; “2. *O Fascínio: Os Mestres e Veneza*” - uma recolha e sistematização da relação entre arquitectos e cidade (Le Corbusier, Aldo Rossi, Álvaro Siza), culminando nos projectos seleccionados (*Nuovo Ospedale di Venezia*, *Teatro del Mondo*, *Campo di Marte*); “3. *As Lições de Veneza*” - análise dos projectos, a partir da qual se retiram lições como hipóteses de modernidade em Veneza, transformando a cidade em projecto.

12 Deste tipo de intervenção haveria belíssimos e inumeros exemplos, como toda a obra de Carlo Scarpa, a *Punta della Dogana* e o *Teatrino Grassi* de Tadao Ando, o *Cimiterio di San Michele* de David Chipperfield, entre outros.

1. Controvérsias e Tendências Venezianas

[controvérsia: disputa intelectual; contestação, polémica]

[tendência: força pela qual um corpo tende a mover-se para alguma parte; inclinação]

1.1. Escola de Veneza

Em Dezembro de 1926 é instituída a *Scuola Superiore di Architettura di Venezia*¹³, contando com 27 inscritos - ainda que dedicada a um pensamento da arquitectura como uma função essencialmente decorativa. Nesta nova escola, a segunda de arquitectura em Itália (a seguir a Roma), encontravam-se ainda bastante presentes a decoração e o desenho ornamental, justificado pela separação da arquitectura da *Accademia delle Belle Arti*. Não obstante, desde a fundação do IUAV, uma das preocupações principais, para além da composição, seria a habitação, o que chamam de “architettura minore”. O ensino na Escola reflecte as preocupações da época sobre a habitação, recorrentes dos avanços industriais da nova Era da Máquina, na passagem do século XIX para o século XX.

De limites insulares ainda não totalmente configurados, a entrada da indústria na cidade traduz-se numa apropriação dos espaços vazios no tecido urbano para a introdução de fábricas, ainda que se observe maior ocupação na ilha da *Giudecca*, conhecida por ser o lugar de produção para o centro. A necessidade de construir torna-se essencial como resposta à evolução socio-económica de Veneza, criando-se organismos de sistematização da cidade.

Em 1893 é criada a *Commissione case sane economiche e popolari*, mais tarde transformada no IACP, *Istituto Autonomo di Case Popolare di Venezia*¹⁴, que desenvolve planos de intervenção ao longo dos anos 20 e 30. Estes planos seguem-se à aplicação de um *Piano regolatore e di Risanamento per Venezia*, escrito entre 1866-1891, onde se procurava definir linhas de política urbanística, de modo a afrontar as questões da habitação, desde então incidentes.¹⁵ Também a deslocalização do porto principal para a *Terraferma*, em *Marghera*, permitiu não só a construção de um novo bairro homónimo ao arquitecto autor do projecto Giuseppe Volpi, bem como a abertura a futuras continuidades urbanas por terra adentro. A criação do *Porto Marghera* responde

13 Que mais tarde adopta o nome IUAV, *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* e em 2001 adquire o estatuto de *Università IUAV di Venezia*.

14 Em 1893 surge a *Comissione case sane economiche e popolari* que, mais tarde, altera o nome para IACP, sendo uma instituição a nível nacional. Actualmente é conhecido por ATER, *Azienda Territoriale per l'Edilizia Residenziale Provincia di Venezia*. (Cf. ROSTAGNI, Cecilia. “Iacp-Ater compie cento anni” in *Venezia e il Moderno. Un laboratorio per il Novecento*. 2016, p. 115.)

15 “A questo scopo nel 1866-1867 era stata costituita una *Commissione per lo studio d'un piano di riforma delle vie e canali della città*, che aveva portato, tra il 1886 e il 1891, alla redazione del *Piano regolatore e di Risanamento per Venezia* e alla definizione delle linee di politica urbanistica entro le quali affrontare le questioni delle abitazioni.” ROSTAGNI, Cecilia. “Iacp-Ater compie cento anni” in *Venezia e il Moderno. Un laboratorio per il Novecento*. 2016, p. 115.

à vontade de construir uma nova cidade¹⁶ complementar à cidade histórica, onde se concentram grandes zonas verdes, bairros residenciais e novos polos de produção industrial, com todos os serviços necessários.

No conjunto insular, observam-se novas edificações em bairros promovidas pelo *Istituto Autonomo di Case Popolare* entre 1920 e 1930, como é o caso da área adjacente ao antigo cotonifício em Santa Marta ^[fig. 20], os bairros de San Rocco, San Girolamo e Sant'Elena, bem como na própria Giudecca¹⁷ ^[fig. 19]. Estas primeiras intervenções realizadas pelo IACP caracterizam-se pela busca de uma linguagem sóbria e adaptada ao tipo de habitação económica a que se destinava; ao mesmo tempo afirma-se a capacidade de criar um diálogo com a cidade histórica e de se relacionar com o ambiente veneziano¹⁸; “«em Veneza existe sempre um problema artístico e de beleza panorâmica, ao qual nem as construções populares podem legalmente escapar».”¹⁹

Os desejos do IACP falham após a segunda guerra, porém esta não trava o desenvolvimento de Veneza por terra. A discussão ensaia o seu regresso com a entrada de Giuseppe Samonà no IUAV, em 1936. Primeiramente professor de “disegno architettonico e rilievo dei monumenti”, avança com um projecto de refundação do ensino na escola, na qual se torna director em 1945: Samonà procura instituir bases “«para um edificar que melhor corresponda às exigências humanas», superando os «esquemas abstractos do racionalismo», medindo-se sobre problemas reais.”²⁰

16 “L’idea, patrocinata dal Comune di Venezia, oltre che da importanti imprenditori, come Giuseppe Volpi, è quella di costruire una nuova città, complementare alla città storica, con grandi quartieri residenziali accanto ai nuovi poli produttivi, dotati di ampie zone verdi e di tutti i servizi necessari. L’attrattiva del verde, oltre che del lavoro, e l’evidente contrasto con le ristrettezze delle case cittadine, avrebbero dovuto invogliare, secondo gli ideatori, i veneziani a trasferirsi al di là della laguna, facendo sorgere in questo modo una nuova Venezia in terraferma, o meglio un altro polo della «grande Venezia» che così si sarebbe venuta a costruire.” *Idem*, p. 120.

17 Ainda que anos depois o *Campo di Marte* de 1921 tenha sido demolido para dar lugar ao projecto de 1985.

18 “I primi interventi realizzati dallo IACP a cavallo della prima guerra mondiale si collocano all’interno della città storica. [...] Vengono allora individuate come possibili zone di espansione residenziale alcune aree collocate ai margini della città insulare - le poche rimaste libere e poco appetibili per l’iniziativa privata - come San Rocco, San Girolamo, Santa Marta, Sant'Elena, la Giudecca. I quartieri ivi realizzati dallo IACP si caratterizzano per la ricerca di un linguaggio sobrio, adatto al tipo di edilizia nuova ed economica, ma allo stesso tempo capace di istituire un dialogo con la città storica e di rapportarsi con la specificità dell’ambiente veneziano.” ROSTAGNI, Cecilia. *Op. cit.*, pp. 117-119.

19 Plinio Donatelli, presidente do IACP, em 1928, escreve: “«a Venezia esiste sempre un problema artistico e di bellezza panoramica, al quale neppure le costruzioni popolari possono lecitamente sottrarsi».” *Idem, ibidem*, p. 119.

20 “Si deve, sosteneva Samonà nel 1948, porre le basi «per un edificare che meglio corrisponda alle esigenze umane», superando gli «schemi astratti del razionalismo», misurandosi sui problemi reali.” NICOSO, Paolo. “Breve storia dell’Università IUAV di Venezia.”

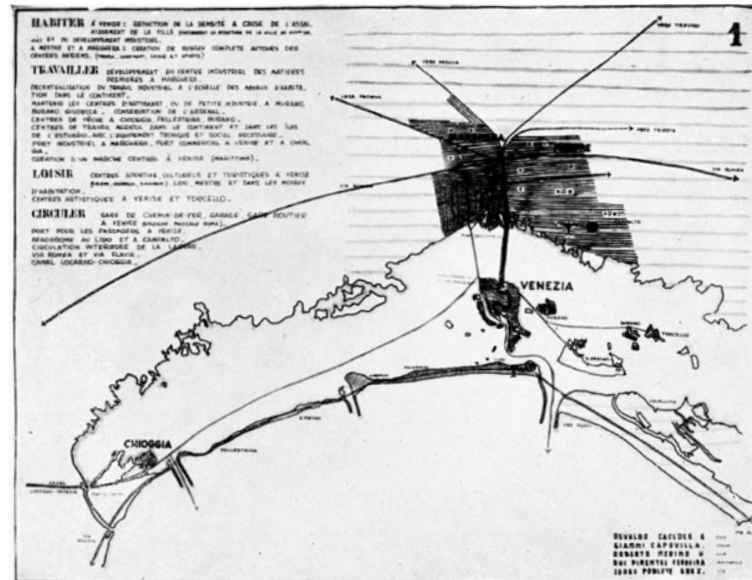
Num contexto pós-guerra, Giuseppe Samonà assume uma posição de liderança, numa escola na qual se reflecte sobre os problemas da cidade em que se insere, política e socialmente activa. Isto passa não só pela participação desta nas discussões mas também no seu papel como ponto de intersecção de arquitectos nacionais e internacionais que, aliciados pelo espírito de G. Samonà, de renovação num contexto tão específico como é o de Veneza, chegam à cidade por intermédio do arquitecto. Assim, na segunda metade do século XX, reúnem-se no corpo docente figuras como Franco Albini, Ignazio Gardella, Bruno Zevi, Saverio Muratori, Ludovico Belgiojoso e Giancarlo De Carlo.²¹ Juntamente com Albini e Gardella, co-directores do IUAV, Samonà redireciona a escola para temas projectuais concretamente ligados à laguna.

Este seu trabalho inicia-se, imediato à sua entrada na direcção. No outono de 1945, como política de renovação da escola, Giuseppe Samonà em colaboração com a professora Egle Renata Trincanato, realizam um inquérito aos trabalhadores do *Porto Marghera* sobre as necessidades habitacionais, para a planificação de um quarteirão residencial a eles destinado.²² Conseguem com isto, não só promover um tipo de projecto participativo, pela parte dos habitantes, mas também incluem neste processo os alunos do IUAV, que cooperam em entrevistas *in loco* e na elaboração de maquetes. O projecto para o *quartiere di San Giuliano* - agora de *San Marco* - é partilhado pelos dois professores e por Luigi Piccinato, sendo apresentado por Samonà no CIAM VII em Bergamo em 1949 [fig. 21].

O quarteirão de *San Giuliano* caracterizava-se pela massa verde, vinte núcleos de casas baixas, organizadas em torno de um espaço interno comum. Prevvia-se a afirmação do eixo principal, de ligação à ilha, pontuado por 22 edifícios-torre, aludindo à arquitectura de Le Corbusier [fig. 22]. É, portanto, um projecto fruto de um pensamento social, adequado ao contexto de urbanização de *Mestre*, remetendo tanto aos princípios modernos de construção em altura e linguagem actualizada, como também ao processo de construção urbana insular, em núcleos dotados de espaços exteriores comuns, como são os *campi* na ilha.

21 “Dopo la guerra, egli ha riunito a Venezia (quando io entrai c’erano già Zevi, Egle Trincanato, Scarpa, da poco Albini, prima o dopo vi insegnarono Piccinato, Astengo, De Carlo, Belgiojoso, Muratori) un gruppo di architetti con i quali intendeva condurre un suo ampio e, per il mondo accademico di allora e forse anche di oggi, insolitamente generoso disegno di rinnovamento, di rifondazione della scuola. E lo portava avanti con quel coraggio e con quella tenacia per cui quando vuole una cosa è anche convinto che si può ottenerla, rompendo i muri con la testa: e spesso ci riesce.” GARDELLA, Ignazio. “Iuav Story”, in *Lezioni di progettazione: 10 maestri dell’architettura italiana*. 1988, p. 59.

22 A mesma professora Egle R. Trincanato publica em 1948 o resultado da sua investigação sobre a habitação popular veneziana, o livro *Venezia Minore*.



23. Desenho realizado durante a Escola de Verão dos CIAM em Veneza (1952).

A progressiva distinção da escola a nível nacional consegue-se, não só a partir da diferenciação na sua teoria de ensino - redireccionada por Samonà, que transporta o debate corrente para a escola e convida os alunos a participar - e respectivos ensinantes, mas também nas suas ligações às revistas de Arquitectura mais conhecidas: à revista *Metron* associavam-se Piccinato e Zevi, Astengo dirigia *Urbanistica*, Bruno Zevi era director de *L'architettura cronache e storia* e De Carlo até 1957 redigia para a *Casabella-Continuità* de Rogers. A escola adquire um papel central no panorama cultural quando, por intermédio de Samonà, Ernesto Nathan Rogers e os três dirigentes do IUAV organizam a primeira Escola de Verão dos CIAM em Veneza²³ no ano de 1952.

Numa época em que os *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* começam a perder seguidores, questionando-se a pertinência do modo de actuação nas cidades após a segunda guerra - regendo-se ainda pelos princípios da Carta de Atenas dos anos 30/40 - a criação de uma escola veneziana ligada a esta organização justifica-se por vários factores: primeiramente, os CIAM conferem ao ensino o papel de disseminar a mensagem dos Modernos, contactando tanto com professores de vários países como com os alunos que futuramente iriam continuar os seus passos; anos antes, em 1949 (quando decorre a primeira escola em Londres), decorre o oitavo congresso em Bergamo, centrando as atenções em Itália e nos arquitectos italianos, mas também

23 Sendo, porém, uma segunda, já que a primeira terá tido lugar em Londres, em 1949.

organizando o evento em torno de um argumento original, “il cuore della città”. O prestígio crescente do Instituto de Arquitectura Veneziano e a própria condição de experimentação com que se pensava Veneza, como um laboratório onde se encontram os mais ilustrativos problemas das cidades históricas com potencial e necessidade de crescimento, leva-a a ser escolhida para albergar uma escola de Verão, com quatro edições entre os anos de 1952 e 1956.

Contando com a participação de noventa jovens arquitectos de vários países e discursos de Van der Broeck, Astengo, Piccinato, Rogers, Argan, Bottoni, Zevi, entre outros, os principais temas abordados terão sido “[...] as relações entre cidade insular, a *terraferma* industrial e o território, com particular atenção às suas conexões, à estação ferroviária e à *piazzale* de acesso à cidade antiga.”²⁴ [fig. 23] Também Le Corbusier, na cidade para o *Congrès des Arts*, discursa para a UNESCO e para a escola, na sua conferência “A Propos de Venise”, na qual revela a esperança no futuro da arquitectura moderna nas mãos dos jovens estudantes que o recebem e que, com ele, percorrem os bairros populares, a verdadeira Veneza²⁵.

A discussão levada a cabo na escola de verão de 1952, tanto entre grupos de trabalho, como nos seminários, onde são aplicadas as teses modernas que os CIAM vinham a promover - como o sistema de *Grille*, a escala humana e o coração das cidades -, persiste em Veneza nos anos seguintes, suportadas pela condução dos estudos no IUAV. Samonà, ainda como director do instituto, percebendo a pertinência da discussão da relação Veneza insular e cidade industrial e moderna na *Terraferma*, e da necessidade de afrontá-lo com maior rigor, promove na universidade o estudo da cidade. Este dever-se-ia realizar, criando bases para uma planificação do território em resposta às necessidades contemporâneas.²⁶ Introduce-se, portanto, uma ideia de estudo urbanístico no IUAV, até então reconhecido (mais) pelas teorias de conservação e restauro dos monumentos históricos, o qual não se pretende abstracto como teria acontecido no início do século, mas sim concreto e especificado.

24 “Tema sono le relazioni tra la città insulare, la terraferma industriale e il territorio, con particolare attenzione alle loro connessioni, la stazione ferroviaria e il piazzale d’accesso alla città antica.” AA.VV. *Ricerca, Didattica e Prassi Urbanistica nelle Città del Mediterraneo*. Curado por Francesco Martinico. [s.d.], sem página.

25 “Ringrazio i giovani del C.I.A.M. per l’itinerario da essi scelto; per quella scelta che mi ha dato una fiducia grandissima nel gusto della generazione che vien su, avendo essi optato, quella sera, per tutto quello che è, non per quello che era l’insegnamento del passato, delle scuole che tanto hanno mortificato l’architettura; *siamo andati là, dove si trovano le case degli uomini e questo è il punto essenziale della nostra conversazione di questa sera.*” LE CORBUSIER. “A propos de Venise” in BARBERO, Luca Massimo. *L’officina del contemporaneo*. 1997, pp. 240.

26 Como acontece na sua lição de inauguração do ano académico de 1953-1954, “Necessità di un studio di Venezia per la pianificazione urbanistica delle sue esigenze moderne.”

Giuseppe Samonà compreende os obstáculos com que se deparam os arquitectos perante a visão dos mais conservadores. O arquitecto afirma ainda se sentir vivo o sentimento tradicional que nasce do equilíbrio das formas antigas;²⁷ seria então necessário considerar este sentimento, “[...] sobretudo por nós que possuímos na cidade um património edificado monumental entre os mais interessantes do mundo”²⁸, admitindo a sua importância na planificação moderna. É função do urbanismo preservar este património edificado, fazendo-o dialogar com a dinâmica urbana contemporânea. Segundo o arquitecto, para tomar uma posição consciente e activa sobre a cidade, era necessário o seu estudo e compreensão; é este projecto que leva aos alunos, com intuito de apresentá-lo às autoridades venezianas, a partir do qual se pudesse elaborar um plano de intervenção urbana que colocasse em equilíbrio o tradicionalismo e o progresso - o único caminho viável para projectar em Veneza.

Em 1956 decorre a última de quatro escolas de verão dos CIAM em Veneza, coincidindo com a dissolução dos congressos. No mesmo ano redige-se o *Piano Regolatore del Comune di Venezia*, no qual participa Egle R. Trincanato e Giovanni Astengo, com a presidência de Samonà na secção de Reabilitação. Sobre esta questão, que remete ao património edificado, o presidente assume uma possível metodologia que considera: o centro histórico como um facto altamente cultural; a conservação da cultura, diga-se dos monumentos e valores de testemunho da tradição, destacam-se como prioridades e prevalecem no projecto; este deverá ser desenvolvido, apoiado numa investigação, ambicionando o equilíbrio com o pré-existente; o estudo deverá valer para a

27 “Il sentimento tradizionale oggi così vivo nasce dalla sensazione di un tal equilibrio, esso ha nella pianificazione moderna importanza preminente soprattutto da noi che possediamo nelle città un patrimonio edilizio storico monumentale fra i più interessanti del mondo.” SAMONÀ, Giuseppe. “Necessità di un studio di Venezia per la pianificazione urbanistica delle sue esigenze moderne” (1953) in *L'unità architettura - urbanistica*. 1978, p. 244

28 “Proteggere questo patrimonio edilizio da sicura rovina è uno dei compiti dell'urbanistica di oggi, compito che i piani regolatori impostati secondo la prassi tecnicista, non hanno saputo assolvere perché incapaci di ritrovare una sintesi che unificasse le istanze del sentimento tradizionale con gli impulsi del progresso.” *Idem, ibidem*.



24. Vista da *ferrovia* para a igreja de *San Simeone Piccolo*; em escorço, na rua perpendicular, o edifício INAIL de G. Samonà.



26. Vista da *Casa Cicogna*; do canal da *Giudecca*, de I. Gardella.



25. Vista do exterior do edifício INAIL.



27. *Casa Cicogna*; ao lado a igreja das *Zattere*.

formulação de um plano urbanístico de revitalização.²⁹ Na sequência deste novo PRG de Veneza surge ainda o projecto de Ludovico Quaroni para o *Barene di San Giuliano*, na continuidade - ou melhor, no intervalo entre - do projecto para o *quartiere di San Giuliano*, embora o primeiro não realizado.

Sobre as actuações de Samonà, a nível prático, repare-se que o plano para o *quartiere di San Giuliano* vai ao encontro das intenções de continuidade do crescimento urbano do núcleo histórico, construindo uma cidade moderna em terra. O argumento que defende - sobre a possibilidade de construção no interior do edificado monumental, dentro do tecido histórico - é ensaiado num outro seu projecto, realizado e construído na ilha de Veneza entre 1947 e 1969 para o INAIL (*Istituto nazionale per l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro*), com E. R. Trincanato. [fig. 24, 25]

Ainda que não inserido num plano urbanístico (pelo menos que se saiba), nem sequer para a zona de *Santa Lucia*, onde se insere, introduz uma linguagem moderna, procurando o diálogo com a imagem da cidade. Com um desenho de fachada afirmativa, sente-se o ritmo tanto pela verticalidade quase gótica dos pilares em betão - ainda que modular e simétrico lembrando as construções renascentistas - como pela diferenciação dos pisos, colmatando o edifício com uma típica varanda veneziana, uma *altana*. Ocupa uma posição privilegiada, junto à *Ferrovia*, dialogando com a igreja de *San Simeon Piccolo* no *Gran Canale*, com a monumentalidade de um palácio moderno a espreitar para a maior “rua” de Veneza. A leitura que se tem após maior atenção será esta, apesar da primeira estranheza. Revela-se um bom exemplo de oportunidade, nem que seja para (tentar) romper com preconceitos da época - que terão persistido.

Um outro manifesto da aplicação de construções contemporâneas em Veneza é a *Casa Cicogna* (1953) de Ignazio Gardella, nas *Zattere*, ainda que posteriormente alvo de críticas. [fig. 26, 27] A margem voltada para o canal da *Giudecca* é resultado da conformação dos limites meridionais do

29 “A questo punto possiamo cosè formulare le precedenti considerazioni: che il centro storico è un fatto altamente culturale, che questa cultura si rivela come unità di fatto; che perciò il suo trattamento urbanistico con i piani particolareggiati è del tutto fuori luogo; che al contrario occorre un progetto che essendo un fatto culturale deve essere fondato sulla ricerca, come un giudizio di valore finale e unitario, vincolato a un esempio di proposta per il futuro del centro storico; che essendo questa cultura formata figurativamente dalle espressioni artistiche individuabili nei monumenti e nei valori delle testimonianze di una tradizione civile e politica espressa nel connettivo edilizio antico, l'idea della conservazione è distaccata da ogni altro valore economico e sociale, inteso come condizione di eventi attuali in una istanza generale di sviluppo, secondo i parametri usuali del benessere.” SAMONÀ, Giuseppe. “Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo” (1957) in *L'unità architettura - urbanistica*. 1978, p. 419.

conjunto principal de ilhas de Veneza, abrindo-se para uma frente de água de maior amplitude que os demais canais da cidade; o edifício é, portanto, desenhado como parte de uma continuidade deste alçado sul, recreando uma atmosfera, o ambiente urbano, com a “[...] consciente contaminação de elementos do léxico tradicional com métodos e elementos típicos da linguagem moderna.”³⁰. A utilização da cor, bem como da assimetria das aberturas, rematadas pelas guardas brancas contrastantes evocam (abstractamente) um qualquer *palazzo* do *Canal Grande*. Ainda que passível de crítica, ao nível da polémica da Torre Velasca dos BBPR em Milão, pelo sentimento de retrocesso aliado à recuperação da história - caindo no risco de conotação *kitsch* -, é explícita a preponderância da ambientação, acima de qualquer ambição estilística.³¹

Com o início dos anos ‘60 chegam novas personagens à cidade. Em 1963 dá-se a conclusão de um ciclo quando alguns dos mestres da escola veneziana partem para Milão e Roma, dando lugar a uma nova geração, a que se formou nos anos ‘30. Entram em cena Carlo Aymonino, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri, Mario Manieri Elia, Guido Canella; também alguns antigos alunos IUAV como Gino Valle, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Fernanda Valle, Luciano Semerani, Costantino Dardi. No seio do IUAV destaca-se um conjunto de docentes que, desenvolvendo algumas das ideias já introduzidas por Samonà, intensifica a investigação sobre como se pode intervir nas cidades e os obstáculos que elas apresentam. Serve também de contributo para este *Gruppo Architettura Venezia* - composto por Aymonino, Canella, Dardi, Panella, Polesello, Semerani - a obra seminal de Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, publicada em 1966 (três anos após ter chegado a Veneza, como professor assistente, por intermédio de Aymonino) e ainda *La Torre di Babele* de Ludovico Quaroni, de 1967, livro incentivado por A. Rossi para a colecção “Polis”, na qual se insere também o escrito do próprio.

Coincidentemente, no mesmo ano de 1966, no qual se publicam três importantes referências para a arquitectura contemporânea - a de Rossi, já referida, *Il territorio della Architettura* de Vittorio Gregotti e *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi -, sucede em Veneza aquilo que chamaram de *Acqua Granda*, a subida fora do normal do nível da água da laguna, atingindo uma altura de +194cm. Desde sempre Veneza lidou com a variação das marés, mas este fenómeno extraordinário fez com que a UNESCO se pronunciasse em defesa da conservação. Em 1968 é publicado um número especial do “Il Corriere Unesco”, intitulado “Venezia in pericolo”³²;

30 “[...] a casa Veneziana nas Zattere, de Gardella, [...] são testes sintomáticos, nos quais o espelhar de alguns dados ambientais se traduz numa consciente contaminação de elementos do léxico tradicional com métodos e elementos típicos da linguagem moderna.” PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitectura Moderna*. (1980), 1985, p. 60.

31 “O objectivo não é *pastiche* e o *revival* mas a consonância velada: a ambientação.” *Idem, ibidem*.

32 Cf. VRIONI, Ali. “Venezia in Pericolo.” (1968) in *Rivista Di Studi Politici Internazionali*. 1969, pp. 477–482.

como consequência, para além dos projectos recusados para a cidade (como veremos à frente), as alternativas possíveis de intervenção durante os anos '70 cingiram-se a reabilitações e pequenos exercícios de projecto em pré-existências, como é exemplo grande parte da obra de Carlo Scarpa (o caso mais expressivo é o da *Fondazione Querini-Stampalia*).³³

Perante aquilo que Aymonino chama de “impotência projectual”³⁴, a investigação dos arquitectos na cidade permite a demarcação de uma posição teórica, a partir da qual cresce o estatuto da escola. Conseguem-se distinguir três temas (ainda que não exclusivamente discutidos na cidade) ao longo do período de maturação da tendência italiana: o papel dos centros históricos na cidade contemporânea; a importância do estudo crítico da história para um método de projecto; a arquitectura como fenómeno urbano e a construção das cidades.

Em 1957, Giuseppe Samonà pronuncia-se sobre o tema dos centros históricos, afirmando a sua coincidência com a parte vital das nossas cidades. Afirmar uma metodologia claríssima, com as seguintes considerações: o centro histórico é um facto altamente cultural e revela-se como unidade; este deverá ser englobado em planos que considerem o conjunto urbano e não apenas essa unidade; promove-se a realização da investigação, à qual se vincula um projecto, um exemplo de proposta para o futuro do centro histórico; estando a cultura intrínseca aos valores de testemunho da tradição civil e política que se representam pela expressão artística dos monumentos, esta deverá ser conservada, portanto, destacando-se esta conservação de qualquer valor económico-social.³⁵ Samonà acrescenta que se devem fixar as arquitecturas antigas e as suas articulações urbanas como estáveis e monumentais, definindo uma vontade de renovação que deverá indicar os valores que aquela cidade antiga configura, como de estímulo para a formação actual da cidade.

33 “Schematizzando, pertanto, intorno alla soglia degli anni sessanta, le concrete alternative possibili in Venezia all’architettura contemporanea sembrano essere quelle fra la recessione in spazi interni, l’esercitazione o la suggestione progettuale, il trasferimento del confronto in situazioni decisamente di margine, topograficamente «esterne» o in sé conchiuse.” CONCINA, Ennio. *Storia dell’architettura di Venezia dal VII al XX secolo*. 1995, p. 336.

34 “È vero che nel presentare il «caso» Venezia, ancora nel 1978 Carlo Aymonino poteva parlare di una «condizione di impotenza progettuale urbana, oltre che architettonica».” *Idem*, p. 339.

35 “A questo punto possiamo cosè formulare le precedenti considerazioni: che il centro storico è un fatto altamente culturale, che questa cultura si rivela come unità di fatto; che perciò il suo trattamento urbanistico con i pinai particuloreggiati è del tutto fuori luogo; che al contrario occorre un progetto che essendo un fatto culturale deve essere fondato sulla ricerca, come un giudizio di valore finale e unitario, vincolato a un esempio di proposta per il futuro del centro storico; che essendo questa cultura formata figurativamente dalle espressioni artistiche individuabili nei monumenti e nei valori delle testimonianze di una tradizione civile e politica espressa nel connettivo edilizio antico, l’idea della conservazione è distaccata da ogni altro valore economico e sociale, inteso come condizione di eventi attuali in una istanza generale di sviluppo, secondo i parametri usuali del benessere.” SAMONÀ, Giuseppe. *Op. cit. loc cit.*

Também Rossi defenderá, ainda que de forma mais provocatória, uma posição semelhante à de Samonà, assumindo duas vertentes. Por um lado defende a conservação dos antigos monumentos, elementos de função primária na estrutura da cidade, entorno aos quais se dispõe a habitação. Veneza serve de exemplo para sustentar a construção da cidade através dos monumentos, de modo a que estes participem directamente com o moderno³⁶, constituindo estes, elementos decisivos para a planificação. “Como se considerasse *San Giorgio, La Salute, Palazzo Ducale* e praça *San Marco* como pontos fixos de uma triangulação em torno da qual se reconstrói Veneza”.³⁷

Este considerar os monumentos perenes recorda o *Plan Voisin* de Le Corbusier, que afirma: “O passado histórico, património universal, deve ser respeitado. Direi mais, deve ser *salvo*. Um prolongamento do actual estado de crise conduziria a uma rápida supressão desse passado.”³⁸ Este projecto, que previa a ocupação de apenas 5% da superfície do solo, construindo a nova cidade em altura e libertando zonas verdes, considerava a preservação dos restos do passado, monumentos como a *Notre-Dame d'Étoille*, construindo também a cidade em torno destes. Por outro lado, Rossi afirma que talvez só seja possível abandonar as cidades, ou melhor, mantê-las como museus.³⁹ Também Frank Lloyd Wright, em 1939, referindo-se ao destino de Londres, propõe a conservação como monumento num grande parque verde, quando a vida se tornar um perigo para a cidade.⁴⁰

36 “Come se voi prendeste San Giorgio, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fissi di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia. [...] Accentuare il processo di distruzione delle parti ambientali e pittoresche in modo da far partecipare i monumenti direttamente alla costruzione della città moderna [...]” ROSSI, Aldo. “Che fare delle vecchie città?” (1968) in *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1989, pp. 368-369.

37 “Come se voi prendeste San Girogio, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fisse di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia.” *Idem, ibidem*, p. 368.

38 “Le passé historique, patrimoine universel, est respecté. Plus que cela, *il est sauvé*. La persistance de l'état actuel de crise conduirant à la destruction rapide de ce passé.” LE CORBUSIER. *Urbanisme*. (1925) Paris: Arthaud, 1980, p. 272.

39 “[...] o manterle totalmente, quando è possibile, come musei. [...] Non credo che il problema sia di come rendere abitabile Venezia; anzi credo che il problema sia di come abbandonarla presto e del tutto o trasformarne ogni funzione e ridurla tutta a una città monumento.” ROSSI, Aldo. *Op. cit.* p. 369.

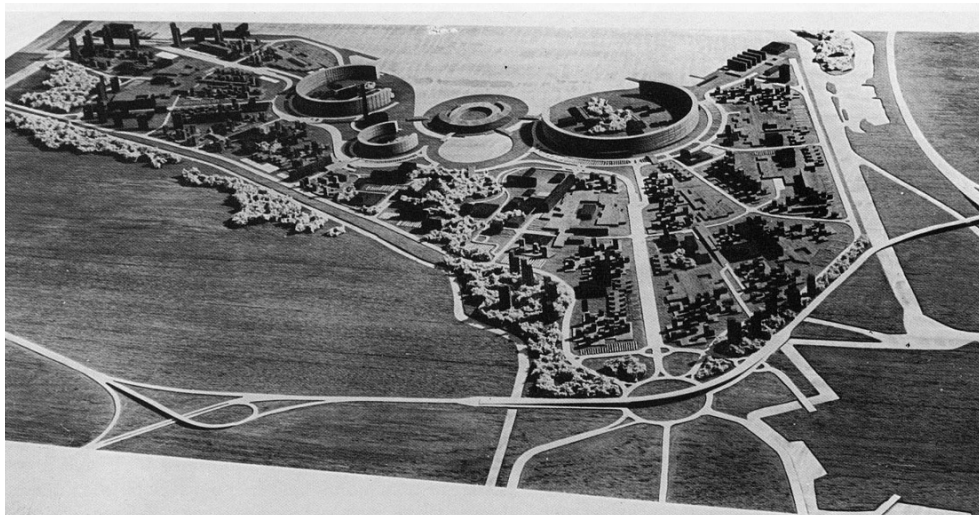
40 “«... O único perigo sério para Londres [...] é representado por aquilo a que chamamos a vida, a vida propriamente dita, na medida em que - sejamos sinceros ‘milords’, senhoras e senhores - a Londres está velha, porque negá-lo? [...] Na minha opinião, no que toca a Londres, deveríeis agir do mesmo modo: melhorias, mitigações, respeito e homenagem, e por fim, e muito rapidamente, conservar o melhor dela como monumento, num grande parque verde.” WRIGHT, Frank Lloyd. *An Organic Architecture, the Architecture of Democracy*. (1939). Trad. it. (1945) (*L'architettura organica*), pp. 141-142. Citador por: TAFURI, Manfredo. “A Architectura Moderna e o Eclipse da História” in *Teorias e história da arquitectura*. (1970), 1979, p. 83-84.

Independentemente de posições mais ou menos arriscadas, com as suas divergências, Aldo Rossi e Giuseppe Samonà confluem na crença de que, a chave para ultrapassar o problema dos centros históricos nas cidades é o projecto. Este projecto de arquitectura a nível urbano dever-se-á preocupar com a distinção entre o que se deverá preservar e as necessárias demolições e transformações.⁴¹ Visando uma posição de equilíbrio, este processo que distingue conservação, criação e investigação, para finalmente intervencionar no património, deverá surgir pelo estudo crítico da história, como primeiro momento de projecto.⁴² A construção de uma ideia de plano para a cidade de Veneza por parte do *Gruppo Architettura* apoia-se, portanto, nas teorias urbanas explícitas no escrito de Aldo Rossi e interpretadas no projecto para *San Giuliani* de Ludovico Quaroni.

Em *L'Architettura della Città* Rossi pretende expor uma teoria de factos urbanos. Para isso, analisa a arquitectura da cidade pelas suas partes - ou como diria Aymonino, peças -, ressaltando a teoria das permanências de Marcel Poëte: a evolução e continuidade dos factos urbanos acontece através de elementos considerados primários. Como exemplo refere os monumentos que, sendo pontos fixos (como refere em defesa dos centros históricos), conservam-se e actuam como catalisadores no crescimento e construção das cidades. Estes são também vistos como representativos de uma memória colectiva, na qual reside a própria ideia da cidade. Não exclui, portanto, a transparência de valores, da *anima* particular de um *locus* na construção dessa ideia da cidade. Rossi termina o seu estudo comparativo referindo que, em última instância, a construção da cidade é uma consequência da política, isto é, da expressão de uma vontade da própria cidade, através das suas instituições políticas. Introduzidos em *L'Architettura della Città*, Aldo Rossi avança os seus argumentos no ensino veneziano, afirmando o lugar proeminente que deverá ter a tipologia - a noção de tipo e de modelo - como base de projecto, quando ensina no IUAV o curso de “Caratteri distributivi degli edifici”.

41 “Mi sembra evidente che il problema di Venezia, come quello di ogni città di questo tipo, può essere risolto solo attraverso un progetto, un progetto d’architettura a livello urbano che si preoccupi delle cose da consolidare e salvare nel modo più rigoroso come anche delle necessarie demolizioni, cambiamenti, trasformazioni d’uso.” ROSSI, Aldo. “Architettura e città: passato e presente” (1972) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 478.

42 “Si tratta di un progetto che dovrà far parte della formazione di un processo dialettico per la **conservazione, creazione e ricerca** in più fasi successive di una **posizione di equilibrio**, da cui si possa finalmente conseguire quello stato di coscienza generale della cultura, su questo tema, e **finalmente attuare l’intervento** di rivitalizzazione del centro storico.” SAMONÀ, Giuseppe. *Op. cit.*, p. 421.



28. Projecto de Ludovico Quaroni para o *Barene di San Giuliano* (1959).

O motivo de fascínio por Quaroni pela parte do grupo não se prende apenas pelo seu contributo escrito, *La Torre di Babele*, mas especialmente pelo controverso projecto do arquitecto para o *Barene di San Giuliano* de 1959 [fig. 28]. Neste projeto não realizado, resultado de um concurso, Ludovico Quaroni desenha, em confronto directo com a Veneza insular, um “complexo de emergência” constituído por volumes cilíndricos abertos, de aparência monumental e contrapostos a um tecido residencial baixo e articulado nos seus percursos pedonais. Segundo Aymonino, este repensar a experiência compositiva do projecto de *San Giuliano* encontra-se no mesmo plano que o estudo da estrutura urbana de Rossi: o recuperar uma ideia de cidade através da arquitectura, identificando-a essencialmente com os monumentos e as emergências.⁴³

Esta nova geração que cria escola - ou continua a escola “samonàniana” - carrega o peso daquilo que conecta todos estes pensamentos ao longo do tempo: a história. E passados anos do auge dos ideais modernos, a crítica ao historicismo (ou falso historicismo) que as tendências italianas procuram recuperar afirma-se com Manfredo Tafuri, que quando chega ao IUAV em 1963, intenta

43 “Monumento e intorno, emergenza e tessuto: le due tesi sono formulate per vie notevolmente diverse (attraverso lo studio della struttura urbana da Rossi, attraverso il ripensamento della propria esperienza compositiva da Quaroni); ma agli effetti della tesi che voglio formulare mi sembra che possano essere assimilate. [...] al limite (ma l’interpretazione è mia) nell’identificare l’architettura essenzialmente con i monumenti o le emergenze.” AYMONINO, Carlo. “Architettura come fenomeno urbano” (1969) in *Per un’idea di città: la ricerca del Gruppo Architettura e Venezia: 1962-1974*. 1984, p. 41.

uma reformulação do ensino da história na escola - uma escola que cedo se destaca pela vontade de inovação e modernidade no interior da tradição, mas ao mesmo tempo não se afasta dos ideais de conservação e preservação dos elementos, com o restauro arquitectónico como uma disciplina central (ainda actualmente).

As iniciativas italianas de resgatar o estudo da história após o eclipse deste pelos mestres modernos - repare-se no caso da *Bauhaus*, que vê a história retirada do plano de estudos por Gropius - surgem como consequência das transformações nos CIAM e nos ideais modernos, num período pós-2ª Guerra Mundial. Desde o VII congresso em Bergamo, tanto por parte dos italianos, como dos polacos e ingleses - ligados intimamente à escola ruskiana - regressa o debate que se mantém actual durante o resto do século. Uma das figuras cruciais é Ernesto Nathan Rogers que, conservando uma posição central, não se rebela contra os ideais modernos, mas propõe uma continuidade. Continuar os modernos, segundo Rogers, significaria ser seu discípulo, e “[...] sê-lo-emos tanto melhor, quanto menos condescendentes às formas de pensamento [...] e sabendo olhar com destaque perspectico o que nos antecede, estabelecendo uma autonomia de juízo e afirmando o direito de criar para os contemporâneos.”⁴⁴ Rogers prevê que esta continuidade só seja possível se reenquadrarmos o papel da história neste exercício de seguimento.

Ao voltarem-se para a tradição, os arquitectos italianos recebem agressivas críticas, sendo o projecto de Rogers (dos BBPR) da *Torre Velasca*, um dos alvos - que já antes associamos à *Casa Cicogna* de Gardella e se refere aqui pelo mesmo motivo. O ataque deferido aponta a superficialidade de um regresso à história que resulta em *contaminações* ambíguas, questionando-se mesmo a inserção e escala do edifício no tecido urbano, não dialogando com a tradição do lugar, mas como uma homenagem ao espírito gótico milanês. “Relativamente às formulações das vanguardas não se verificou uma recuperação da história (admitindo que tinha algum sentido falar dela no seio de uma superstrutura ideológica), mas antes uma tentativa de desenraizamento da *tradição do novo*, desprovida de coragem e indecisa”⁴⁵

44 “[...] noi saremo tanto migliori discepoli quanto meno saremo accondiscendenti alle forme del pensiero e delle opere precedenti e quanto più sapremo vedere com distacco prospettico quello che è stato prima di noi per stabilire l'autonomia del nostro giudizio e affermare il nostro diritto di creare per i contemporanei.” ROGERS, Ernesto Nathan. “Dopo la guerra - L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri” (1956) in *Esperienza dell'architettura*. (1958), 1997, p. 143.

45 TAFURI, Manfredo. *Op. cit.*, p. 100.



29. *Palazzo Nervi-Scatollin/Cassa di Risparmio.*



30. *Vista da laguna do Palazzo Ducale.*



31. *Intervenção de Semerani no Ospedale di San Giovanni e Paolo.*



32. *Scuola Grande di San Marco.*

Em Veneza, a crítica valida-se nos (poucos) projectos que se realizam nos anos '70 (e até '80), como o *Palazzo Nervi-Scatollin* (dos arquitectos Pier Luigi Nervi e Angelo Scatollin, edifício do banco *Cassa di Risparmio di Venezia*), ou mesmo a intervenção de Semerani no ampliamiento do *Ospedale di San Giovanni e Paolo*: independentemente do (in)sucesso em introduzir uma imagem moderna à cidade, recorrendo à memória veneziana - no caso do *Palazzo* pela composição horizontal e pilares fortes de marcação vertical como se colunas ou colunelos bizantinos [fig. 29, 30]; no caso do hospital, pelo uso de um módulo com uma abóbada de berço, de tímpano semi-circular com um óculo central, remetendo à fachada da *Scuola di San Marco*, complexo no qual se insere [figs. 31, 32] - revelam-se arquitecturas não participativas numa ideia geral, num plano urbano para Veneza. São propostas que resolvem uma necessidade mas que não reabrem problemas, não abrem possibilidades a novas arquitecturas.⁴⁶

Com a direcção de Carlo Aymonino, que assume o cargo em 1979 (Samonà tê-lo-ia deixado já em 1972), o IUAV recebe um novo projecto de reforma, com a criação de departamentos de especialidades em que se divide consequentemente a cultura arquitectónica - como o património e a sustentabilidade -, departamentos esses que podem ser actualmente experienciados na estrutura da escola. É, de novo, um momento de viragem, não só na escola, mas também na própria cidade que, após décadas no centro da discussão, é finalmente palco de um evento de reconhecimento global, que distingue a cidade de Veneza como lugar de Arquitectura, a *Biennale di Architettura di Venezia*; e é inegável que sem a Escola e sem estes actores - uns principais, outros secundários e também figurantes - tal não seria possível.

46 “In questo senso mi interessano assai di più quelle soluzioni o quelle proposte architettoniche che riaprono i problemi - soprattutto quelli dei rapporti urbani, come uso **collettivo** della città e degli edifici - che non quelle che testimoniano, anche a livelli di perfezione, di un percorso puramente autobiografico o stilistico (anche se tale componente è essenziale in un'opera architettonica). È per questo che non accetto l'adesione in blocco a questo o quel «maestro» dell'architettura moderna, ma apprezzo, studio o copio **alcune** opere di Le Corbusier, di Wright, ma anche di gruppi o di singoli non ancora affermatosi, che maggiormente rispondono - naturalmente a parer mio - a un ruolo dell'architettura nella città, in quella presente, ma che «aprano», nel presente, verso una delle possibili ipotesi di quella futura. [...] **dalla necessità alla possibilità.**” AYMONINO, Carlo. “Rapporti urbani e modi d'uso dell'architettura” (1969) in *Per un'idea di città: la ricerca del Gruppo Architettura e Venezia: 1962-1974*. 1984, p. 71.



33. Encontro no Lido “Quale Movimento Moderno”, 1975 - Os participantes.



34. Encontro no Lido “Quale Movimento Moderno”, 1975 - A plateia.

1.2. A Presença do Passado

É ainda no final dos anos '60, em 1968, que a *Biennale di Arti di Venezia* inclui a *Architettura* no panorama expositivo; porém, só em 1976 esta assume-se em paralelo às artes visivas, com a organização de três exposições dedicadas à disciplina. Esta 37ª bienal ter-se-á desenvolvido em torno do tema *Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, compreendendo-se a pertinência de problematizar as relações entre arquitetura e outras artes neste contexto. Entre as três exposições, fica marcada na história da *Biennale* a mostra “Europa-America: Centro storico e suburbio”.

Este evento, organizado por Vittorio Gregotti, comissionando a participação europeia, e Peter Eisenman, a participação americana, decorre no *Magazzini del Sale*, antigo armazém localizado na *Fondamenta delle Zattere*. Contando com a participação de 28 arquitectos dos dois lados do Atlântico, seria o principal objectivo confrontar as diferentes visões das cidades, num diálogo entre continentes, entre centros urbanos e periferias, entre teoria e prática. A este objectivo entendia-se um propósito maior: uma crítica ao modernismo e, precisamente, a sua (inexistente) relação com a cidade histórica.

Surge, então, uma clara distinção nos materiais apresentados: os europeus apresentam descrições reais de projectos como um compêndio da prática corrente (excepto casos de representações do desenho de arquitetura como uma expressão poética, como a participação de Aldo Rossi); os americanos utilizam a ocasião como laboratório de exploração, produzindo e exibindo projectos imaginários, como especulações e análises ao tema dos subúrbios.⁴⁷

Antecedendo a inauguração do *Magazzini del Sale*, decorre um debate entre os vários participantes americanos e europeus, no *Palazzo del Cinema* no Lido de Veneza, intitulado - ambigualmente, pela falta de pontuação - “Quale Movimento Moderno”. Este debate revela-se mais significativo que a própria exposição, abrindo-se as conversas ao público, quando, até então, eventos deste tipo seriam de assistência exclusiva. [fig. 34] Os arquitectos, dispostos em várias filas voltadas à plateia, mesmo sem lugares marcados, acabam por se agrupar por ideologias e afinidades. [fig. 33] Cria-se assim um fórum de confrontos entre gerações e geografias, do qual emerge uma “nova” guarda.

47 “Americans, concerned by the necessity of showing their competence and erudition, presented new ideas, ex novo and hitherto unseen projects extracted from particular and strictly American ideological positions [...] Europeans, on the other hand, presented real projects: concrete productions based on practical needs.” SZACKA, Léa-Catherine. “Debates on Display at the 1976 Venice Biennale.” [s/d], p. 100.

Conclui-se, porém, sem grandes resultados, não se articulando nenhuma posição clara em torno da contestação da totalidade do Movimento Moderno por várias direcções. Das acesas discussões entre os membros, como a polémica diatribe Aldo Van Eyck - Manfredo Tafuri (sobre a questão do funcionalismo, defendido pelo holandês), transparecem três ideias gerais - ideias estas que estão na base de um período embrionário, pós-moderno.

Em primeiro lugar, evidencia-se a preocupação com o tecido urbano, definida por uma perspectiva anti-funcional, em relação com o contexto. Promove-se um pensamento da cidade, não pelos termos da função, mas da memória e do artefacto humano. Reconhece-se o crescente interesse (desde os anos '50) no estudo histórico dos centros das cidades e das suas características estruturais fundamentais - a morfologia e a tipologia - contribuindo para a mudança do paradigma e afastamento das doutrinas ideológicas modernas.⁴⁸ Em segundo, compreende-se agora o reflexo da política e da crítica ideológica na arquitectura contemporânea. O debate é o reflexo do envolvimento político da nova era, demarcando-se as afiliações comunistas de arquitectos como Gregotti, Aymonino e Tafuri e o consequente discurso de influências marxistas.

Por fim, mas não menos importante - pelo contrário, um dos fantasmas que mais persegue os arquitectos nos anos seguintes - o problema da arquitectura como linguagem, ou seja, a relação entre linguagem e o conteúdo arquitectónico. Perante este problema, qual linguagem se considera a mais válida? Não há um consenso, uma única resposta. Para James Stirling, a linguagem deveria ser a mais acessível ao homem; para Denise Scott Brown, não se deveriam impor estilos aos clientes e buscar-se-ia a inspiração à arquitectura vernacular. Afinal, já se falava em linguagem pós-moderna, surgindo a primeira teoria em arquitectura dois anos depois, com Charles Jencks.⁴⁹

Compreende-se agora que a dificuldade em definir um caminho, uma linguagem, uma teoria seria o grande problema da arquitectura pós-Movimento Moderno. O afastamento dos modernos permite às novas gerações - intermédias, novas, novíssimas - perceber que não se pode determinar uma abordagem teórica única. O “resultado” do debate é este: a percepção e o encarar um novo

48 Como são os ensaios de *Studi per un'operante storia urbana di Venezia* de Saverio Muratori (1959), *L'architettura della città* de Aldo Rossi (1966), *Il territorio della Architettura* de Vittorio Gregotti (1966) e *Il significato della città* de Carlo Aymonino (1975).

49 “La palabra posmoderno empezó a usarse ampliamente en el mundo del arte en 1976 y se ha convertido en un término que se aplica a tendencias recientes que se oponen al Movimiento Moderno ortodoxo [...]” JENCKS, Charles. *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. (1977), 1981, p. 6.

discurso da arquitectura, através de uma crítica única/unitária, mas abordagens heterogêneas.⁵⁰ “Quale Movimento Moderno” serve de lente de exame do rescaldo da hegemonia do Movimento Moderno e, ao mesmo tempo, de prelúdio para a afirmação de um Pós-Moderno efervescente e de uma Bienal de Arquitectura, que se institui apenas quatro anos depois, instigada pelas relações internacionais que se aceleram pelos eventos de 1976.

Considerando a genealogia da palavra, o Pós-Moderno surge a partir do momento em que se ultrapassam as ideias modernas pioneiras, o que começa a acontecer por volta dos anos ‘50, ainda que se possa falar, ao início, de um período tardo-moderno. Primeiramente dever-se-á ter em conta que o Pós-Moderno implica, não uma ruptura, mas o entendimento de que o Moderno é o ponto de partida (da mesma forma se refere o pós-guerra como o período posterior a uma guerra, sendo ele definido pela existência desse conflito). Segundo Jencks, a relação entre Moderno e Pós-Moderno pode ser entendido pela alusão ao Renascimento e Maneirismo, no qual um surge como evolução do outro: o Pós-Moderno, tal como Movimento Moderno, pretende igualmente discutir problemas do momento e actuar no ambiente presente, não divergindo totalmente do seu progenitor.⁵¹

Determinando-se a origem de alguns dos princípios-base do Pós-Moderno aos anos ‘50, relacionam-se intimamente com a questão do “cuore della città”, isto é, da consideração do *zeitgeist* - da memória histórica e contexto do local - no pensar arquitectura. A ausência de *significado* e a *perda do lugar*, como consequências do Movimento Moderno, são o motivo de rejeição das crenças funcionalistas, de que a arquitectura pode ser reduzida à tradução práctica das condições

50 “Unlike modernists, postmodern theorists did not believe in the existence of a global and unique theoretical approach that would explain all aspects of society. [...] At the 1976 Europa-America exhibition and debate, however, what was put on display — via the institutional framework of the Biennale and the IAUS — was the advent of a discursive turn in architecture, toward a unified critique but a heterogeneous approach.” SZACKA, Léa-Catherine. *Op. cit.*, p. 112.

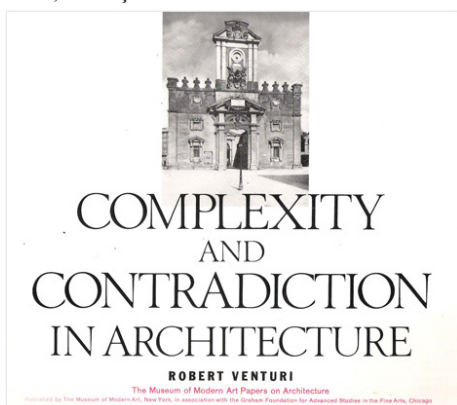
51 “En la arquitectura de los últimos veinte años se ha estado desarrollando una situación que ahora está a punto de convertirse en un nuevo estilo y planteamiento. Ha partido de la arquitectura moderna de la misma manera que la arquitectura manierista partió del Alto Renacimiento, como una inversión parcial y una modificación del antiguo lenguaje de la arquitectura. El producto de esta evolución se denomina de una manera generalizada Arquitectura Posmoderna, ya que el término es lo suficientemente amplio como para englobar todos los puntos de partida y a la vez sigue indicando que se deriva del Movimiento Moderno. Al igual que su progenitor, el movimiento se encarga de suscitar temas de discusión del momento y pretende cambiar el presente, pero a diferencia de los precursores, prescinde de las ideas de innovación continua y revolución incesante.” JENCKS, Charles. *Op. cit.*, *loc. cit.*



35. *L'Architettura della Città*, 1966, 1ª edição.



36. *Complesso residenziale Monte Amiata - Gallarate*, Aldo Rossi, 1968-1973.



37. *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, 1ª edição.



38. *Vanna Venturi's House*, Robert Venturi, 1962-1964.

socio-económicas em forma.⁵² A procura pelo *significado* caracteriza (maioritariamente) as tendências que surgem na segunda metade do século XX, traduzindo-se por múltiplas abordagens: historicistas, vernaculares, ou mesmo neo-racionalistas - recordando até os princípios primitivos de Laugier, ou seja, não contra o Moderno.⁵³

A explosão da cultura arquitectónica neste período, na Europa, não resulta na construção de edifícios como na América e no Japão, mas em inúmeros escritos: livros, artigos, manifestos e exposições - em vez de arquitectura; estes escritos preocupavam-se ou com a cidade, ou com a redescoberta da tradição europeia. Entre os contributos para os avanços teóricos, distinguem-se *L'Architettura della Città* de Aldo Rossi [fig. 35] e *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi [fig. 37], ambos de 1966, que actuam como catalisadores até ao início dos anos '80. Venturi defende uma arquitectura complexa que traduza as riquezas e ambiguidades da experiência moderna, não se baseando em formas ideais, mas expressa em situações individuais e, procurando assim, o significado perdido na cidade. Já Rossi estuda as formas simples e típicas, entendidas por todos, através da morfologia e tipologia, procurando a *essência intemporal* da arquitectura, determinando o significado dos fenómenos individuais.⁵⁴

O Pós-Moderno afirma-se no seu auge com a primeira *Biennale di Architettura di Venezia* organizada por Paolo Portoghesi e intitulada “A Presença do Passado” - este evento ajuda-nos a perceber esse fenómeno que é a arquitectura *depois* do Moderno. A demarcação de um sector exclusivamente dedicado à arquitectura tem como objectivo trazer as discussões emergentes a um palco central, fortalecendo a ligação entre instituição, cidade e território, bem como, que esta se assuma como um laboratório permanente, confirmando a função da bienal como centro

52 “This loss [of place] is generally interpreted as the manifestation of the «failure» of modern architecture. As a consequence, Post-Modernism demands a «meaningful» environment, and rejects the functionalist belief that architecture may be reduced to a translation of practical, social and economical conditions into form.” NORBERG-SCHULZ, Christian. “Toward an authentic architecture” in *Presence of the past: first international exhibition of architecture*. 1980, p. 21.

53 Uma das principais críticas ao Movimento Moderno foi a sua desatenção às tradições e condições locais; os primeiros trabalhos dos 4 mestres modernos (Gropius, Wright, Le Corbusier e Mies) consistem em tais exclusões. Mas Gropius sempre rejeitou um estilo internacional e Le Corbusier nos seus últimos trabalhos demonstrou um interesse crescente nos factores locais e circunstanciais. O geral é adaptado à circunstância. Surge numa “terceira geração” do Movimento Moderno (ou tardo-Moderno) um regionalismo moderno, como Alvar Aalto, mas também Portoghesi e Venturi.

54 “The ideas of Venturi and Rossi represent interesting attempts at facing the demand for meaning in architecture. Whereas Venturi tries to uncover the contents which are implicit in any given life situation, Rossi looks for «eternal truth.»” NORBERG-SCHULZ, Christian. *Op. cit.*, p. 22.

de elaboração e promoção do debate e investigação da arquitectura. A escolha do tema é-nos explicada por Portoghesi: ao intitular a mostra “A presença do Passado” e não centrar a atenção no termo “Pós-Moderno”, pretende-se considerar um fenómeno que, corajosamente, muda de direcção reactivamente às investigações dos mestres modernos; o tema do passado é seleccionado, de maneira a indicar as “mudanças da disciplina específica das exigências linguísticas” e não a “atitude psicológica para a qual as formas, sejam quais forem, são usadas”.⁵⁵ Embora rejeite a expressão como título da mostra, Portoghesi não nega a existência de uma condição Pós-Moderna, criada pela rápida mudança estrutural da nossa civilização.⁵⁶ O foco da discussão é, então, a linguagem, e como esta poderá sofrer transformações, abandonando a ortodoxia modernista, na esfera de uma ligação com a história.⁵⁷ Este foi um dos factores decisivos para a escolha dos participantes.⁵⁸

Com o objectivo principal de envolver os arquitectos num projecto colectivo que, ao mesmo tempo, permitisse um tipo de experiência, de contacto entre a arquitectura e o público, surge uma intervenção central na exposição, a *Strada Novissima*: uma verdadeira rua montada dentro da antiga fábrica de cordas do *Arsenale* de Veneza, albergando 20 fachadas ^[fig. 41]. Estas correspondem,

55 “With the title of the exhibition «The Presence of the Past,» we hope to take hold of a phenomenon which has its symptoms in the fifties, in the courageous turn of direction in the researches of the masters of modern architecture[...]. In choosing a title different from Post-Modern, this exhibition proposes a clarification. In fact, in choosing a sphere both vaster and at the same time more restricted within a great area of phenomena still only temporarily classified, it intends to point to the changes of the specific disciplining of linguistic exigencies rather than to the psychological attitude which the forms, whatever they are, are used.” PORTOGHESI, Paolo. “The End of Prohibitionism” in *Presence of the past: first international exhibition of architecture*. 1980, p. 9.

56 “A «Post-Modern condition» exists, created by the rapid structural change of our civilization. [...] This new condition can be explained in architecture in two ways, one totally ideological, concentrating on what has changed inside us, and therefore on the inevitably different way we perform the same acts we performed before. [...] The other way is that of looking beyond oneself and observing that architects are not the only «priests» who change the reality of architecture, but everyone else, and it is not only they who work in this sector of human endeavor, but it is also they who suffer, use, and consume it.” *Idem, ibidem*.

57 “We are really interested in declaring the richness of the motivations and thoughts that animate a great common effort: that of linking old and new, of contaminating memory and the present, of gradually focusing a set of contrasting methods, a patrimony of experiences which, summed up and compared, already make possible the identification of a long road of collective research.” *Idem*, p. 10.

58 “This choices made and the inclusions and exclusions in the group of architects invited begin from this basic hypothesis which privileges transformations of language and the abandonment of Modernist orthodoxy, and singles out in the «relationship with history» the central knot which permits the establishment of the boundaries of a movement and the perception of a «before» and an «after» regarding something precise that happened in architecture.” *Idem*, p. 9.

cada uma, a um arquitecto⁵⁹, que deveria expressar o seu particular sentido de forma, com especial referência ao tema do passado, isto é, o seu particular papel agora recuperado como base de projecto. “O objectivo seria permitir aos visitantes verificar directamente o «regresso da rua» como um elemento formativo da cidade e como um dos alvos fundamentais das pesquisas pós-modernas.”⁶⁰ A origem da ideia remete a uma viagem de Portoghesi a Berlim, onde visita um parque de diversões⁶¹, uma arquitectura feita para ser um divertimento e que é animada pelo público. Surge a ideia de um “espaço do imaginário”, no qual as fachadas, que são como caras, simbolizam a identidade transposta num objecto. Assim, cada arquitecto expressa-se pela linguagem que determina mais apropriada para o fazer, observando-se os mais diversos resultados.

As próprias analogias a que ilude, não só o projecto mas também o próprio título, são múltiplas; relembra-nos, imediatamente, as *strade nuove* italianas, provavelmente de onde aparece o termo. A *Strada Nuova* de Veneza (século XIX), uma importante artéria pedonal e das ruas mais expressivas do tecido urbano da cidade, bem como aquela que estabelece a ligação entre o ponto de chegada à ilha - a zona da *ferrovia* - ao coração da cidade - *Rialto* e, consecutivamente, *San Marco* -, “rasga” a cidade ao meio, como um grande gesto que marca a (crescente) presença humana na cidade. A *Strada Nuova* renascentista em Génova, inserindo-se no planeamento urbano para a expansão da cidade no auge do seu poder comercial entre os séculos XVI e XVII - o primeiro plano urbano a esta escala na Europa -, apresenta-se como um projecto de desenvolvimento urbano unitário, associado a um sistema de residências particulares. Os vários palácios dispõem-se como peças, apresentando-se soluções diversas, apenas concordando no número de pisos.⁶² [fig. 39, 40]

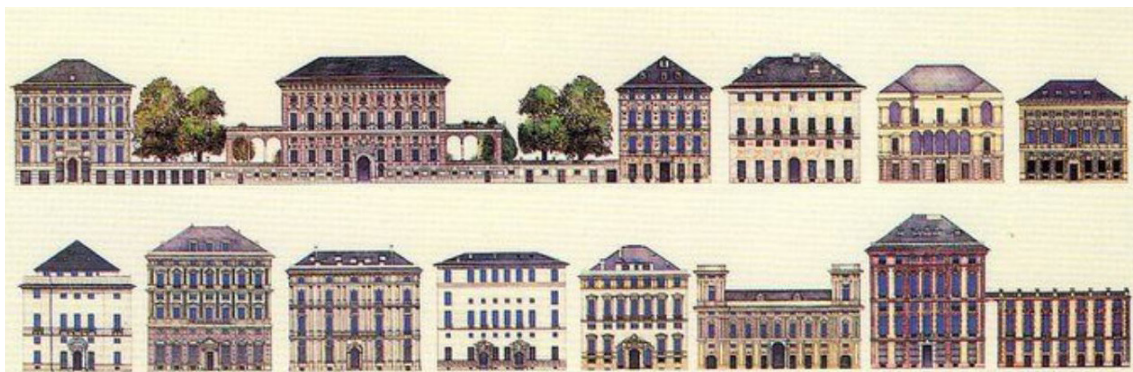
Estas vinte fachadas dentro do Arsenal, de composição totalmente livre e à escala real, deveriam ser elaboradas em materiais leves e fáceis de transportar, evidenciando o seu carácter temporário.

59 Foram seleccionados 20 entre os 75 participantes. Aldo Rossi não participa na *Strada Novissima* mas contribui para a Bienal, projectando o portal de entrada e o seu *Teatro del Mondo*.

60 “The aim was to enable the visitors to verify directly «the return of the street» as a formative element of the city and one of the fundamental aims of Post-Modern research.” PORTOGHESI, Paolo. “The «Strada Novissima»” in *Presence of the past: first international exhibition of architecture*. 1980, p. 38.

61 “The hypothesis of the street was born in December in Berlim, in the climate of the Christmas festivities, during a seminar organized by Paul Kleihues in which Carlo Aymonino and Aldo Rossi participated. After a dutiful tribute to Schinkel, and near the Alexander Platz, between of the Stalin-Allee, we discovered a marvellous enclosed amusement park with a small piazza surrounded by small stands that imitated facades of houses in temporary materials, the ground floor in true scale and the others in a scale of 1:2: a paradoxical answer to one of the needs of the city, a need for closed and inviting space at the center of one of the cross-roads of modern architecture.” PORTOGHESI, Paolo. *Op. cit.*, p. 12.

62 Também a *Strada Novissima*, diversa em resultados compositivos, uniformizava-se pelas dimensões das fachadas, que correspondia ao vão entre cada dois pilares do espaço do Arsenal.



39. Palácios da *Strada Nuova* de Génova, 1550. (s/ escala) [habitação]



40. Fachadas da *Strada Novissima* da *I Mostra di Architettura di Venezia*, 1980. (s/ escala) [linguagem]



41. Vista da *Strada Novissima*.



42. Catálogo da exposição. [habitação]

Também aqui se sente a referência às tradições venezianas de espaços provisórios, como as “máquinas flutuantes”, aquelas que servem de inspiração para o teatro veneziano de Aldo Rossi - o *Teatro del Mondo* - que este cria no contexto da mesma mostra em 1980 (embora não tenha participado na *Strada Novissima*). Esta ideia de uma intervenção ocasional num espaço existente remete ainda à imagem de capa desta exposição, o alçado desenhado por Vincenzo Scamozzi para um dos vãos do cenário do Teatro Olímpico palladiano de Vicenza [fig. 42] - recordando-se igualmente as adaptações renascentistas dos teatros antigos, utilizando a estrutura de pedra e construindo sobre ela uma cena fixa, normalmente de madeira. Este cenário, de falsa perspectiva, acelerando o ponto de vista, espelha a verdadeira essência do teatro, uma *representação* destinada a causar impacto no público, expressiva na sua qualidade pictórica, não necessariamente correspondente à realidade mas a um espaço de invenção e fantasia. O mesmo se pode entender da *Strada Novissima* de Portoghesi.

Com esta peça central e com todas as intervenções da Bienal, não se pretende propor modelos ou resolver problemas como o da habitação, mas sim afirmar que, usando o exemplo do problema da habitação, este poderá ser resolvido pelo confronto de problemas relativos à qualidade urbana e a sua recodificação simbólica.⁶³ Portoghesi reclama a *Strada Novissima* como arquitectura de acção, “[...] que reafirma a centralidade do tema da rua como instrumento para a reintegração do organismo urbano.”⁶⁴ Entende-se, então, a *strada* como resultado de uma ideia de nova arquitectura, liberta de restrições e preconceitos pelas associações entre os fragmentos que, embora heterogéneos e individualmente metafóricos, sentem-se como unidade e reivindicam o mesmo: o início de uma nova era pós-industrial, Pós-Moderna. Ao colocar em foco as novas arquitecturas, formalmente diversas, mas que buscam um sentido comum, o fim do elitismo e a compreensão por parte de todo e qualquer homem - não só o arquitecto -, declara-se o “fim do proibicionismo”, dos instintos reprimidos e das discriminações preconceituosas. Estas proibições, embora tóxicas e exageradas, provocaram um novo entusiasmo, pleno de ironia e nostalgia, que fazem com que este período seja por tal reconhecido e polémico - pelos debates ideológicos e pelas arquitecturas controversas.

63 “Naturally, the exhibition has not produced and does not propose models. It does not intend to resolve «the problem of housing,» but to propose through graphic evidence the «problem of the city,» to affirm the principle that the problem of housing can be resolved only through the confrontation of the problems concerning the quality of the urban environment and its symbolic recodification.” PORTOGHESI, Paolo. “The End of Prohibitionism” in *Presence of the past: first international exhibition of architecture*. 1980, p. 13.

64 “Architecture in action was the «Theater of the World» that Aldo Rossi designed, forcing the impossible scenery of the San Marco basin to reopen a dialogue, interrupted for centuries, in a new way. Architecture in action is the «Strada Novissima» that reaffirms the centrality of the theme of the street as an instrument for the reintegration of the urban organism.” *Idem, ibidem*.

Procurando evitar (mais) ambiguidades, clarifica-se então o termo Pós-Moderno, restringindo o seu uso para designar apenas aqueles que utilizam conscientemente a arquitectura como uma *linguagem* (CJ),⁶⁵ ainda que também se possa entender como “linguagem da arquitectura” a tipologia, a topografia e a morfologia, no sentido em que estas traduzem a espacialidade da vida-mundo em forma (NC).⁶⁶ Compreende-se ainda que “[...] o que «define a arquitectura como pós-moderna (...) não é um conjunto de imagens (embora haja algumas que pelo seu uso frequente pareçam ser preferidas) mas o predomínio da imagem, a tendência de deixar a imagem determinar a forma mais do que o contrário.»” (PG).⁶⁷ Jencks avança ainda que a nova arquitectura parece aproximar-se de um estilo, que chama Eclectismo Radical.⁶⁸

As críticas disparadas à bienal de 1980 terão sido multilaterais, gerando-se confrontos que nem a própria presença de Rossi na bienal, com o projecto do portal de entrada e o *Teatro del Mondo*, terá apaziguado.⁶⁹ Imediatamente as revistas italianas pronunciam-se sobre a polémica, como a *Controspazio* e a própria *Casabella*, que redige uma edição em resposta à bienal, intitulada “Il dibattito sul movimento moderno”. Tomás Maldonado, na direcção da revista, encontrando o ponto em comum entre as várias experiências pós-modernas - o repúdio do Movimento Moderno⁷⁰

65 “Por lo tanto el término «posmoderno» tiene que clarificarse restringiendo su uso para designar sólo a aquellos diseñadores que utilizan conscientemente la arquitectura como un lenguaje [...]” JENCKS, Charles. *Op. cit., loc. cit.*

66 “Together typology, topology and morphology make up «the language of architecture.» The scope of the language of architecture is in general to translate the spatiality of the life-world into built form. This translation happens through a process of gathering. As a thing, a building «gathers world.»” NORBERG-SCHULZ, Christian. *Op. cit.*, p. 27.

67 GOLDBERG, Paul. Citado por FIGUEIRA, Jorge. *A periferia perfeita: pós modernidade na arquitectura portuguesa, anos 1960-1980*. 2014, p. 162-163.

68 “À procura de uma definição, Jencks propõe o pós-modernismo como a elaboração de «metafísicas estranhas», em tempos de «agnosticismo educado». O resultado é o «espaço pós-moderno (...) onde as fronteiras são muitas vezes pouco claras», um «espaço estendido infinitamente sem margens aparentes.» E conclui pelo «eclectismo radical», um eclecticismo «forte» face ao «eclectismo fraco» do século XIX, entendido como condição natural: «se se pode viver em várias épocas e culturas para quê restringirmo-nos à presente e local? O eclecticismo é a evolução natural da cultura com escolha.” *Idem*, p. 167.

69 “«Mas tão importante como estas imagens fundamentalistas [do Teatro del Mondo] foi a presença, não do passado, mas do próprio Rossi. Porque assinalou uma convergência dos Neo-racionalistas e dos Ecléticos ou, noutros termos, os Urbanistas e os Historicistas, as escolas opostas do pós-modernismo.»” JENCKS, Charles. “The Synthesis: PostModern Classicism, Fourth Edition, 1984”. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, The Sixth Edition, 1991, p.122. Citado por: *Idem*, p. 175.

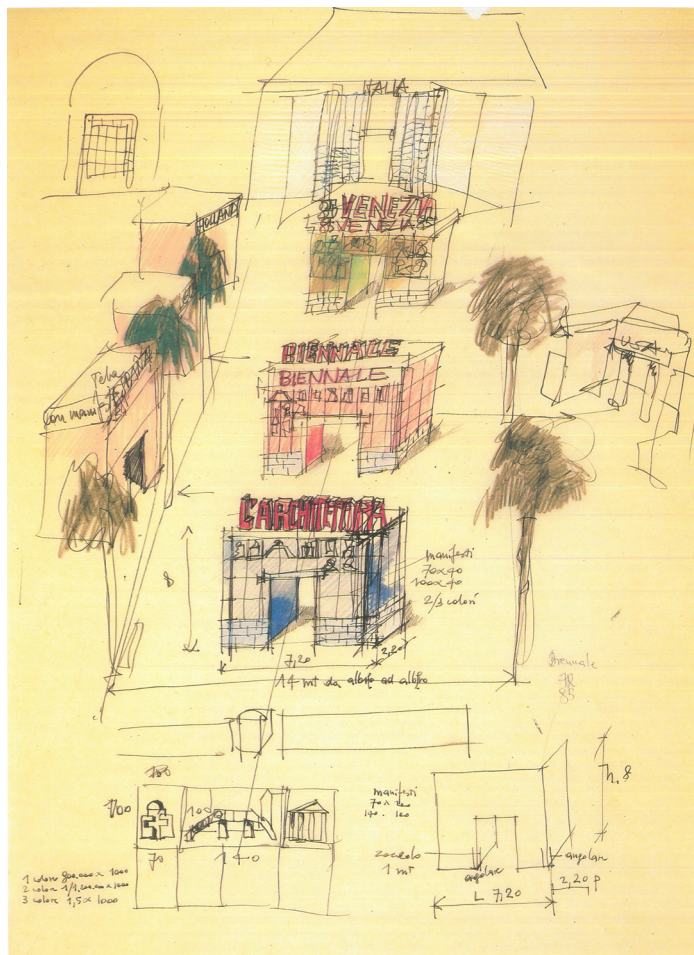
70 “Solo un punto, e solo uno, appare come comun denominatore, come comune elemento che, in qualche modo, contribuisce a rendere compatibili un vasto spettro di posizioni tra loro incompatibili: il ripudio del «Movimento Moderno».” MALDONADO, Tomás. “Il Movimento Moderno e la questione ‘post’” in “Il dibattito sul movimento moderno”, *Casabella*, nº 463-464, 1980, p. 10.

- afirma a validade de uma série de modelos e propostas da arquitectura dos anos '20 e '30, ainda que não defenda acriticamente o Movimento Moderno.⁷¹ A resistência italiana não fica por aqui, tendo-se pronunciado Gregotti, argumentando que o trabalho de crítica ao Movimento Moderno teria sido realizado pela sua geração, afirmando que as proibições já teriam tido o seu fim anos antes. Também Zevi ataca, julgando a “impressionante superficialidade”,⁷² referindo ainda o carácter cenográfico da abordagem pós-modernista, que considera uma “abdicação da arquitectura” - basta pensar na *Piazza d'Italia* de Charles Moores, monumento do Pós-Modernismo. Portoghesi segue como guia do Pós-Moderno em Itália, contra--atacando a geração que teria hasteando a bandeira da nova vanguarda, com o *neo-liberty*, e que agora criticavam o seu rumo.

Neste panorama, conclui-se que, de facto, a evolução da arquitectura Pós-Moderna seguiu por várias vias, como a *pop* através do *double coding*, mas nos primeiros tempos agarrou-se bastante à ideia de um *freestyle classicism*, recorrendo ao repertório formal clássico e utilizando-o como linguagem para uma nova arquitectura *livre*, por vezes desconstruindo as próprias formas, o que gera maiores críticas. Não se pretende, porém, escrutinar todas as polémicas que envolvem e se propulsionam com a Bienal nos anos seguintes, mas sim compreender a sua existência, pressentindo-se o estado de caos que, praticamente, até hoje se mantém, embora desvanecido. Deveremos, porém, regressar ao foco do caso veneziano, compreendendo como se desenrola a discussão da arquitectura nas imediações da primeira mostra de 1980, nomeadamente na *Terza Mostra di Architettura* organizada por Aldo Rossi, que recupera o problema de projectar (em) Veneza.

71 “Tuttavia non è nostro proposito, e un tale malinteso va evitato, difendere acriticamente il cosiddetto Movimento Moderno. I limiti (e le debolezze) del Movimento Moderno già da molto sono stati denunciati, e tra i primi a farlo sono stati i protagonisti del Movimento Moderno stesso. [...] Al tempo stesso non si può negare, però, che il termine si riferisce ad una serie di modelli e proposte emersi nell'architettura degli anni '20 e '30 che sono in qualche modo assimilabili.” *Idem*, p. 14.

72 “Ainda em 1980, Gregotti escreve uma carta a Leon Krier onde denuncia os temas da Bienal e argumenta que o trabalho de crítica ao Movimento Moderno tinha já sido feito pela sua geração. Nesse texto, afirma que a leitura do catálogo não lhe tinha mudado a impressão que tinha expresso no *La Repubblica*, «no dia seguinte à inauguração»: «nível teórico muito fraco» e «snobismo estético generalizado»; não é o «fim da proibição (...); a proibição acabou há meio século.» Perante a «caricatura» dos debates de há vinte anos, diz-se «levado a defender o objecto que era então o centro da crítica – o Movimento Moderno» e assume-se abertamente contra a concepção da Bienal, em nome «de uma razão crítica mínima que ainda nos resta.» [...] No quadro da «resistência» italiana, Zevi publica «Contro il neo-accademismo» criticando a «impressionante superficialidade» do pós-modernismo: no ataque ao *International Style* repetem-se «mecanicamente» os argumentos contra a «monotonia, falta de expressividade, e unidimensionalidade» que os «orgânicos» afirmaram «há cinquenta anos» e os «neo-expressionistas, brutalistas e informalistas há três décadas.» FIGUEIRA, Jorge. *Op. cit.*, p. 180.



43. “The Venice Project”, desenho de Aldo Rossi (1985).

1.3. Vocação “Anti-Moderna”

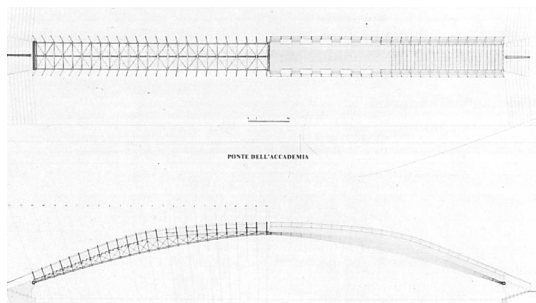
Anos após a *I Mostra Internazionale di Architettura di Venezia*, em 1980, na qual se afirma a arquitectura Pós-Moderna - centrada na composição da *Strada Novissima* e, com igual protagonismo, o *Teatro del Mondo* -, a terceira bienal de arquitectura, com a direcção de Aldo Rossi, abraça um tema projectual, com uma personagem principal: Veneza.

*“Por uma inteira estação, Veneza torna-se, graças à Bienal, a capital da esperança projectual; a única cidade que melhor soube resistir às atracções da modernidade, defendendo o seu equilíbrio anacrónico e permanecendo igual a ela própria, repropõe-se à atenção do mundo como uma oficina de uma nova qualidade urbana, realizada não por hipóteses ambiciosas e totalizantes mas por intervenções pequenas e medidas, capazes de confirmar uma preciosa identidade e de a comparar com os gostos, humores, desejos e necessidades actuais.”*⁷³

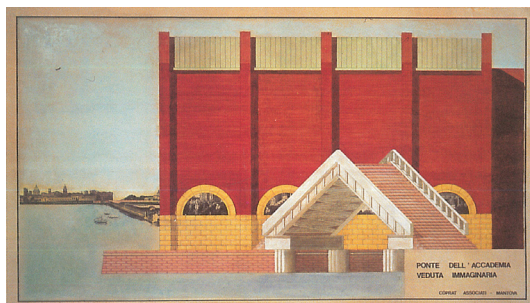
Se o maior sucesso da mostra de ‘80 passou pela grande participação do público, quer na visita à exposição, quer na discussão que esta provocou, em ‘85 é a grande afluência de participantes que confere o impacto dos resultados apresentados. Assim, Aldo Rossi consegue dar continuidade aos desejos iniciais, instituídos por Portoghesi, de criar em Veneza um laboratório de produção, reflexão e debate da arquitectura. Compreende-se também os frutos das discussões despoletadas no início da década - pela “Presença do Passado”, a “Strada Novissima” e o “Fim das proibições” -, observando a diversidade de propostas apresentadas, nas quais se revela a grande potência formal à disposição dos arquitectos.⁷⁴ Porém, desta vez apresentam-se problemas concretos: “A precisa localização e definição dos temas da competição coloca a *contextualização* no centro da tarefa

⁷³ “Venice in fact is the protagonist of this exhibition and for once, not in virtue of the projectual will that at this moment is «crossing» Venice with a peculiar «violence» fed with respect and love. For one whole season, Venice becomes, thanks to the Biennale, the capital of projectual hope; the only city that has known best how to resist the allurements of modernity, defending its anachronistical equilibrium and remaining equal to itself, re-proposes itself to the attention of the world as the workshop of a new urban quality, made not of ambitious and totalizing hypotheses but of small and measured interventions, capable to confirm a precious identity and compare it with the tastes, humours, desires and needs of today.” PORTOGHESI, Paolo. “The projectual offer” in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p.10.

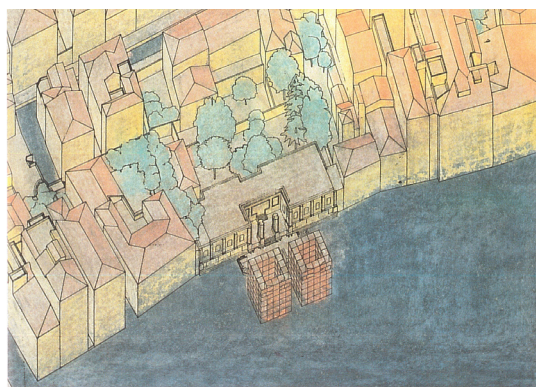
⁷⁴ [Sobre as propostas para Ca’ Venier] “Much more interesting architecturally are the surprisingly diverse answers to the question whether the existing «remainder of the façade» should be topped with an addition or if a new building should be constructed a little further back; if the chosen architectural language should be assimilative, abstract on contrasting and modern. The wide variety of proposed ideas emphasizes not so much the difficulties of dealing with the historical context but rather the existence of a great formal potential at our disposal today.” OECHSLIN, Werner. “History and contextuality in Venice. New horizons for modern architecture” in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p. 32.



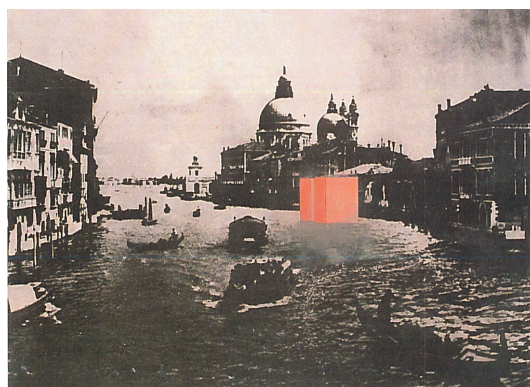
44. Manuel Pascal Schupp, *Ponte dell'Accademia*.



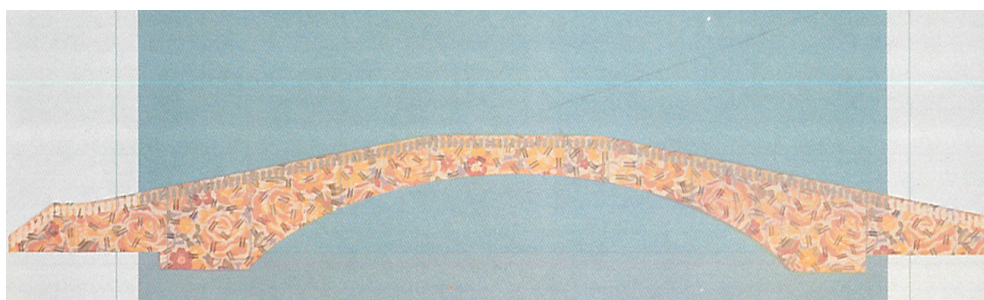
45. Coprat, *Ponte dell'Accademia*.



46. Detlef Mallwits, *Ca' Venier dei Leoni* (axonometria).



47. Detlef Mallwits, *Ca' Venier dei Leoni* (montagem).



48. Venturi/Rauch/Brown, *Ponte dell'Accademia*.



49. Venturi/Rauch/Brown, *Ponte dell'Accademia* (montagem).

que os arquitectos devem resolver.”⁷⁵ “The Venice Project” propõe dez sítios de intervenção⁷⁶, entre os quais apenas três localizados em Veneza; pretende-se assim considerar que o problema da intervenção em contexto lagunar não é isolado, entendendo-se à arquitectura da civilização veneziana, do Véneto, como fruto das produtivas contradições entre a capital e as urbanizações em terra.

Perante isto, não se deixa de reparar que as propostas que mais revelam a excitação por parte dos participantes são, de facto, nos três pontos da ilha - a ponte da *Accademia*, a *Ca' Venier* e *Rialto*. No conjunto, contam-se mais de 1500 projectos expostos, não só de arquitectos já famosos, mas também participando grupos jovens e ligados a escolas; não existiriam, no entanto, intenções de realização de qualquer proposta, servindo apenas de inspiração para o futuro ou para - talvez de maior importância - debater o problema que se mantém actual e remete para as interpelações dos anos '50 em diante: projectar (em) Veneza. Note-se, porém, que entre os três locais, terão resultado menos respostas de projectos para *Rialto*, um lugar proeminente na cidade; o desafio chega mesmo a colocar os arquitectos numa posição de inabilidade projectual, perante tal árdua tarefa.⁷⁷

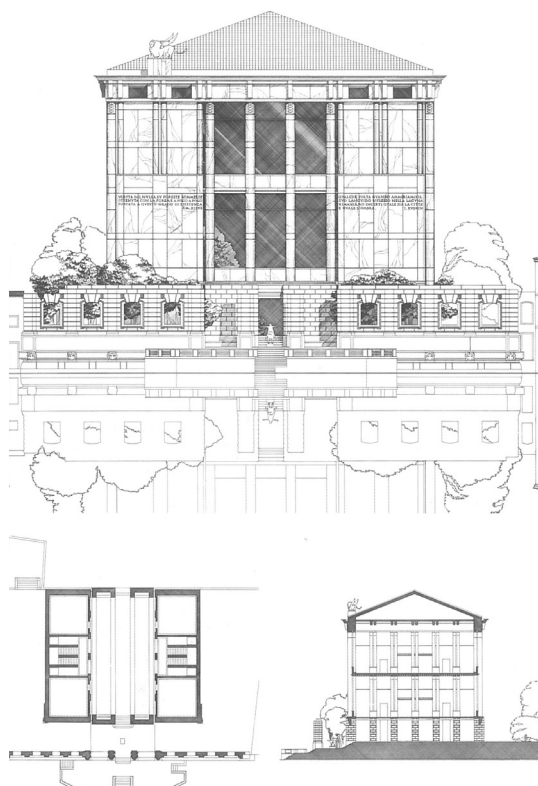
Entre os projectos para Veneza, destacam-se alguns que são, efectivamente, de mencionar - entre os quais alguns premiados com o “Leone di pietra”.⁷⁸ O tema da *Ponte dell'Accademia* chamou à atenção a urgente necessidade de renovação ou construção de uma nova estrutura. Em Veneza, a ponte apresenta-se, tal como a própria cidade, como manufacto que possibilita a continuidade entre percursos e cruzamento com os cursos de água, tornando-se a representação simbólica da

75 “The Architecture Biennale 1985 is the logical next step in this direction. Its program is not concerned with the general and imprecise theme of «dealing with history» but instead concentrates on the indispensability of the historical condition as its point of departure: The precise location and definition of the competition themes places contextuality at the center of the task which the designing architect must solve. That is the standard against which the quality of his project must be measured.” *Idem*, p. 26.

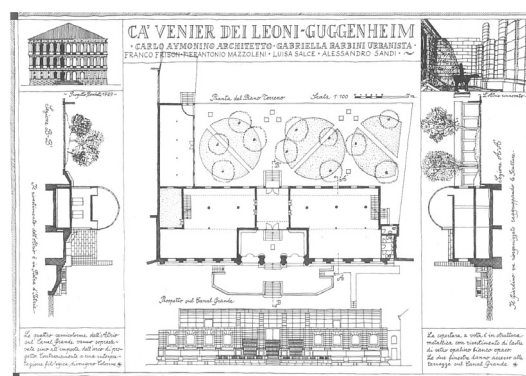
76 *Piazza di Badoere, Piazza di Este, Villa Farsetti, Piazza di Palmanova, Castelli di Julietta e Romeo, Rocca di Noale, Prato della Vale, Ponte dell'Accademia, Mercato di Rialto e Ca' Venier dei Leoni.*

77 “Thus the architect is unmistakably challenged to act not just in the backyard or some other remote and inconspicuous location but instead in prominent places, indeed in centres of cheap compromise - even at the risk of forcing some of the competitor to admit that they are unable to face this difficult task.” OECHSLIN, Werner. *Op. cit.*, p. 28.

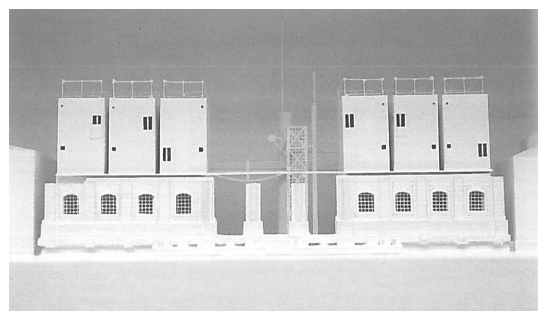
78 Os “Leone di pietra” para os vencedores do “Progetto Venezia” foram conferidos a: Robert Venturi, Manuel Pascal Schupp, COPRAT, Franco Purini (*Ponte dell'Accademia*); a Raimund Abraham, Raimund Fein, Peter Nigst, Giangiacomo D'Ardia (*Ca' Venier dei Leoni*); a Alberto Ferlenga (*Piazza di Este*); a Daniel Liebeskind (*Piazza di Palmanova*); a Laura Foster Nicholson (*Villa Farsetti a Santa Maria di Sala*); a Maria Grazia Sironi e Peter Eisenman (*Castelli di Julietta e Romeo a Montecchio Maggiore*).



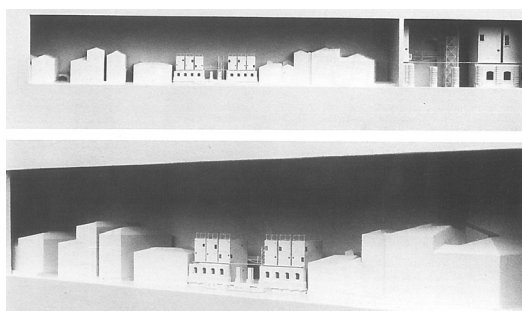
50. Giangiacomo d'Ardia, *Ca' Venier dei Leoni*.



51. Carlo Aymonino, *Ca' Venier dei Leoni*.



52. Raimund Fein, *Ca' Venier dei Leoni*.



53. Raimund Fein, *Ca' Venier dei Leoni* (envolvente).

própria Veneza.⁷⁹ Assim, por muitos autores esta é vista como um objecto, parte da cidade, no qual se traduzem as tradições através do uso da técnica e da tecnologia como um estilo. É o caso do projecto de Pascal Schupp [fig. 44], que vê a ponte pelo seu propósito de conectar dois pontos e fá-lo “em modo constructivo racional”, com um desenho simples, alcançando um equilíbrio entre forma e tecnologia, seguindo as tradições.⁸⁰

Entende-se das propostas da competição expostas duas categorias: soluções poéticas - ou mesmo fantásticas ilusões e utopias tecnológicas -, como sugerem os próprios temas dos *Castelli di Romeo e Giulietta* e de *Noale*; soluções realista, das quais emergem as não-construíveis, isto é, provisórias. Recordar-se de novo o *Teatro del Mondo* de Rossi, seguindo uma tradição veneziana precisa, em especial na proposta de Detlef Mallwitz [fig. 46, 47], que projecta dois blocos paralelepípedos em frente à *Ca' Venier*; as adições flutuantes serviriam de apoio ao museu, permanecendo o edifício antigo intocável e aceitando-se que estes seriam temporários, ainda que sem um termo definido.

Contrapondo-se à abordagem racional de Schupp, o projecto premiado de Robert Venturi, Martin Rauch e Denise Scott Brown, a “Ponte di Vetro” [fig. 48, 49], que prevê a utilização dos típicos mosaicos coloridos venezianos, se serve identicamente da lógica do efêmero: a estrutura da ponte é recoberta por painéis de fibra de vidro, com um padrão em estilo “cosmético” retirado do pavimento de *San Marco* ou outro monumento veneziano - ou mesmo um motivo floral colorido de Andy Warhol⁸¹ -, apresenta-se como intervenção temporária, uma solução provisória aplicada na existente ponte. O revestimento por parte de Venturi/Rauch/Brown indica-nos uma tendência, que se revela expressiva nas propostas para o palácio inacabado do *Canal Grande*.

79 “The relationship between architecture and city resolves itself here, in the most interesting cases, in the interpretation that the authors have given of the typical characteristics of being Venetian: a manifold, the bridge, that symbolically wants to represent not only the theme of continuity between the system of water courses and those on land, but wants to be the symbol of Venice itself, a sort of archetypical image, able to start the mechanisms of collective memory, to promote a sort of *reductio ad unum* of the Venetian image.” D’AMATO, Claudio. “A liberated research: cultural pluralism of the Venice project”, in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p. 40.

80 “A good example is the modest propose by Pascal Schupp. In his view the purpose of the bridge is to link the two sides of the Canal and should be accomplished «in modo costruttivo e razionale», i.e. in a practical way, in order to preserve the uniqueness of the Ponte di Rialto. His projects proposes a steel construction following the familiar appearance of Venetian bridges with its unobtrusive and simple design: no doubt a realistic project which, although it will never attract the kind of publicity devoted to the «ponte di vetro», achieves a highly convincing balance between form and technology following the best of traditions.” OECHSLIN, Werner. *Op. cit.*, pp. 32-34.

81 “The existing «makeshift» bridge is covered with a «façade» of fiber of glass panels bearing a number of different decorations - for example a pattern in «cosmetic» style taken from the pavement of S. Marco or other Venetian monuments, or just a non-committing Andy Warhol motif with colored flowers.” *Idem*, p. 34.

Perante o concurso para a *Ca' Venier' dei Leoni*, um palácio inacabado, surpreendentemente, nenhum participante optou por propor a conclusão do desenho original⁸²; não obstante, como é um bom exemplo o desenho de Raimund Fein [fig. 52, 53], procura-se respeitar esse “non-finito”, remetendo ainda às ideias de Rogers e ao problema de intervir em “pré-existências ambientais”, o qual defende a preservação do existente, a interpretação e a ambientação para uma continuidade histórica.⁸³ Fein apresenta um projecto contra-corrente, isto é, pensando o edifício para além do seu alçado inacabado, propondo a articulação e extensão da “fachada”, adicionando novos elementos recuados, dotados de uma linguagem claramente moderna e distinta do pré-existente.⁸⁴

Diversamente a este projecto, terá sido notória a predominância do tema do desenho da fachada nas propostas para a *Ca' Venier*, negligenciando a possibilidade de reinterpretação (do propósito) do edifício. O concurso - e as respectivas respostas - fazem transparecer a necessidade de reflexão sobre o problema da fachada que, aliás, entra em discussão com o manifesto da *Strada Novissima*⁸⁵ e evoca a ideia de *vedutismo* de Canaletto, contribuindo para a imagética veneziana.⁸⁶ É inevitável evocar o episódio do projecto de Frank Lloyd Wright para o palacete Masieri, igualmente colocado sobre o *Canal Grande*; projecto esse que é revisitado no mesmo ano de 1985, na exposição “Le Venezie Possibile”, entre Maio e Julho, mês em que abre ao público o *Progetto Venezia* de Rossi.

82 “Surprisingly, however, no one has suggested the most trivial of solutions: to finish the «palazzo non-finito» on the basis of what is there.” *Idem*, p. 32.

83 “La preservazione dell’esistente à ovviamente la prima condizione della continuità perché non è concepibile una realtà che non si ponga come fenomeno di sviluppo storico, e questo perde ogni significato se isola il passato dalla vitta che nei suoi termini concreti, culturali ed economici, dà linfa all’insieme delle antiche strutture; senza di che appassirebbero.” ROGERS, Ernesto Nathan. “Tradizione e architettura moderna - Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali” (1957) in *Esperienza dell’architettura*. (1958), 1997, p. 287.

84 “A good example of a project which respects the «non-finito», presents a convincing design for the articulation and extent of the façade in a recessed addition to the building and also uses a clear, modern language, is Raimund Fein’s model presented under the title of «ubi minor maior cessat».” OECHSLIN, Werner. *Op. cit, loc. cit.*

85 “The façade is one of the main projectual themes that, starting from the “Strada Novissima”, has characterized determinately the architectural debate in these last years: a theme around which architectural culture has been divided; [...] The answers to the theme *Ca' Venier dei Leoni*, even though referring to a very particular place and situation, allow to focus with sufficient clarity on this articulate and controversial topic of present-day architectural debate” D’AMATO, Claudio. *Op. cit.*, p. 39.

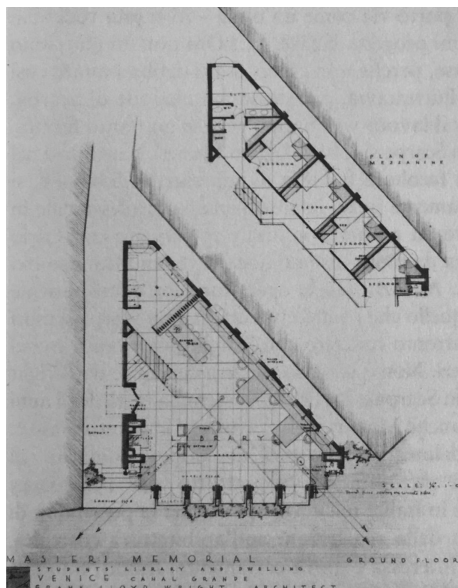
86 “The great interest devoted to this task illustrates that this classic architectural problem has become quite topical again and proves that it was a correct decision to examine this problem in detail at such a demanding and equally attractive location on the Canal Grande in Venice.” OECHSLIN, Werner. *Op. cit, loc. cit.*

Nesta mostra colateral à internacional bienal, três projectos dos mestres modernos para Veneza - *Casa Masieri* de Wright, Hospital de *San Giobbe* de Le Corbusier e o *Palazzo dei Congressi* de Kahn - são apresentados como “occasione mancate”, isto é, oportunidades perdidas. O próprio título do evento, “Le Venezie Possibile - Da Palladio a Le Corbusier”, no qual se apresentam diversos projectos para a cidade nunca realizados - “[...] descartados ou não compreendidos, impraticáveis ou boicotados, fora do tempo ou fora do lugar, retardatários ou antecipadores, augustos ou utópicos”⁸⁷ - sugere uma quase fantasia sobre a possibilidade da existência de uma outra Veneza (ou mais que uma), diversa da que existe, mas igual ao mesmo tempo.

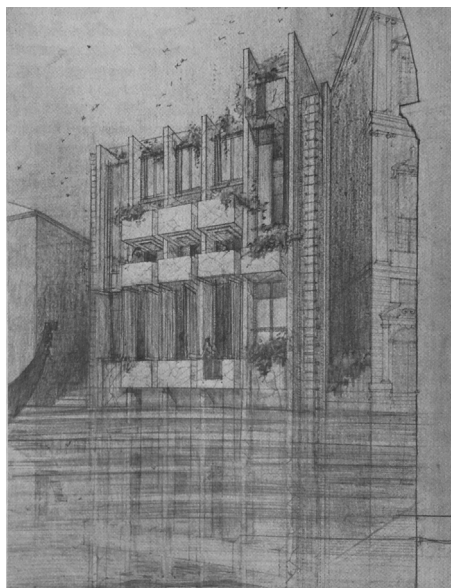
Perante a proposta do jovem arquitecto Angelo Masieri, em 1951, Wright aceita intervir em Veneza, com a encomenda de um pequeno palácio para habitação pessoal nas vizinhanças da *Ca' Foscari* e adjacente à *Ca' Balbi*; porém, após a morte de Masieri no seguinte ano, a encomenda altera-se a pedido da viúva. O arquitecto desenha um memorial, destinado ao alojamento de estudantes universitários do IUAV. O exíguo pedaço de “terra” permite apenas um edifício de planta triangular, centrando-se o maior desafio e investimento no desenho da fachada voltada à água, estudada em quatro propostas. ^[fig. 54, 55] Em todas elas, Wright propõe uma série de reflexões crítico-interpretativas dos fundamentais módulos linguísticos que constituem a cidade, utilizando o vidro como material privilegiado mas sempre concordando com uma tradição cultural veneziana.⁸⁸ Os pilares verticais estendiam-se através da água, sugerindo a possibilidade de uma arquitectura infinita, aplicando materiais recentes com cores familiares às que se observam na paisagem urbana.

87 “I materiali che si propongono in questa mostra sono una documentazione proprio di quanto - a Venezia - non è stato realizzato: scartato e non capito, improponibile o boicottato, fuori tempo e fuori luogo, ritardatario o anticipatore, augusto o utopico.” PUPPI, Lionello; ROMANELLI, Giandomenico. *Le Venezie Possibili: da Palladio a Le Corbusier*. 1985, p. 9.

88 “Il progetto è di un'estrema semplicità e tende a riproporre tutta una serie di riflessioni critico-interpretative dei fondamentali moduli linguistici di cui si costituisce la città [...]. L'elegante transennatura dell'intera facciata, l'uso del vetro come materiale privilegiato, il sapiente rapporto dei diversi piani di livello conferivano al progetto un'alta qualità espressiva, riportando in emergenza, al di là del novecentismo malamente inteso come moderno, e di cui qualche esempio non mancava a Venezia e proprio nell'immediata contiguità dell'opera in questione, lemmi linguistici di estrazione viennese che perfettamente concordavano con una tradizione culturale veneziana di rara e gentile eleganza fiorente nei primi decenni del secolo, e basteranno i nomi di Torres e di Sullam.” MAZZARIOL, Giuseppe. “Tre progetti per Venezia rifiutati: Wright, Le Corbusier, Kahn” in *Le Venezie Possibili: da Palladio a Le Corbusier*. 1985, p. 270.



54. Frank L. Wright, *Casa Masieri*, planta do piso térreo (1954).



55. Frank L. Wright, *Casa Masieri*, alçado para o Canal Grande (1954).



56. Louis Kahn, *Palazzo dei Congressi*, envolvente (1969).



57. Louis Kahn, *Palazzo dei Congressi*, o edifício suspenso (1969).

Suscitando grande interesse por parte da crítica, surgem duas perspectivas sobre o projecto: uns favorecem a realização do projecto, outros defendem a intocabilidade de Veneza. Entre o último grupo, emerge a revolta contra um arquitecto não veneziano querer construir em Veneza; estas afirmações compreendem-se, porém, despropositadas, sendo Veneza a cidade que desde cedo acolheu e promoveu artistas de vários lugares, conferindo-lhes espaço para a criação artística, como Sansovino e Palladio. O processo burocrático arrasta-se até 1968, quando o destino do memorial passa para as mãos de Carlo Scarpa. Saltando entre a *Comissione edilizia* e a *Soprintendenza dei monumenti*, entre outras entidades, o projecto nunca é totalmente recusado, apenas adiado, até ao abandono.⁸⁹

Identicamente polémica é a história do *Palazzo dei Congressi* de Louis Kahn, divergindo a origem da encomenda que é realizada pela *Azienda di Soggiorno e Turismo* a Giuseppe Mazzariol, em 1968. A instituição veneziana decide procurar uma solução válida, eficiente e funcional para hospedar congressos de alto nível científico; o presidente da *Azienda* encarrega o professor Mazzariol de estudar a possibilidade de introduzir este serviço no centro histórico, o qual contacta o arquitecto americano propondo-lhe o projecto. Em 1969, Kahn apresenta às autoridades venezianas o *Palazzo dei Congressi*, que decide implantar a oeste dos *Giardini*, [fig. 56, 57] construídos por Antonio Selva no *ottocento*, em funcionamento apenas cinco ou seis meses, de dois em dois anos durante a exposição de artes visivas da Bienal. Kahn propõe um edifício-ponte, com o corpo principal elevado, descrevendo a sala de congressos como uma “praça suspensa” - invocando a *Piazza del Campo* de Siena, também ela um “teatro cívico.”⁹⁰ O edifício «ex novo» projectado nos *Giardini* não previa a alteração da mancha verde da zona.

A principal objecção ao projecto de Kahn é a necessidade de destruir construções antigas, ainda que justificada pela inexistência de um espaço que albergue o grande número de pessoas a que se destinava e uso esporádico do pré-existente; mesmo que se apropriasse um antigo

89 “La preclusione al progetto wrightiano discende in primis dall’avversione velenosa quanto paesana alla fama indiscussa e universalmente riconosciuta del suo autore, e se ne fanno interpreti attivi e occulti i membri della corporazione degli ingegneri e architetti veneziani, presenti nella Commissione edilizia, nel Consiglio Comunale, nella Soprintendenza ai monumenti.” *Idem, ibidem*.

90 “Kahn discredita l’aula dell’assemblea come una «piazza sospensa» [...] the curve of the meeting hall is slight in order to retain the sense that is really a street-like-piazza gently sloping. One could be reminded of the Palio Square in Siena which was also created to give it a character of a civic theatre.” KAHN, Louis I. *Kahn Collection*, box 36, 030. *II.S.36.1, Louis Kahn talks about his project*. Javier Vellés, María Casariego. *Louis I. Kahn, Palazzo dei Congressi*, Venezia, 1968-1974. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2004, p. 46. Citado por: BONAITI, Maria. “Una «stoà veneziana». Il Palazzo dei Congressi di Louis I. Kahn.” in *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*. 2016, p. 41.

edifício veneziano, seria inevitável alterar o seu interior para que lhe atribuir esta nova função. Contraditório é pensar que os jardins da Bienal continuariam a sofrer adições ao longo do século XX, admitindo a permissibilidade de construir numa parte da cidade que não se conecta com o centro histórico; mas quando Kahn tenta prolongar a dinâmica urbana do *Bacino di San Marco* a esta zona improdutiva da cidade, na qual a estrutura poderia favorecer uma recuperação económica e a abertura aos itinerários turísticos, as autoridades bloqueiam o projecto de imediato, alegando razões exclusivamente burocráticas.⁹¹

A novidade na discussão - que não se levanta no *Progetto Venezia* - é o ponto comum do *Palazzo dei Congressi* e do Hospital de Veneza (que analisaremos posteriormente): não se tratam apenas de edifícios mas de partes da cidade, nas quais se previa uma reconfiguração; no caso de *San Giobbe*, a configuração dos limites, repensando a possível extensão da ilha (pela possibilidade de extensão modular do hospital sobre a água), a noroeste de Veneza; no caso do *Palazzo*, de articular e fazer comunicar duas zonas, “il cuore della città” - *San Marco*, a *Dogana*, a *Giudecca* e *San Giorgio* - com a marginalizada zona dos *Giardini del Castello*. Estas intervenções não só permitiriam o repensar a dinâmica urbana de dois pontos estratégicos, mas também introduziam infraestruturas urbanas capazes de suportar programas funcionais, impossíveis de resolver no centro histórico. O projecto de Kahn insere-se num complexo e articulado confronto em torno da presença da “modernidade” em Veneza através de novos edifícios e que, com Aldo Rossi, se magnifica na Bienal de 1985.

É digno de referir que esta modernidade já vem defendida desde o início do século por Otto Wagner, perante o incidente da queda do *Campanile di San Marco* em 1902 e da sua imediata reconstrução *com’era dov’era*, finalizado em 1920. Extrapolando um pesado julgamento às capacidades dos arquitectos italianos perante problemas estruturais, Wagner questiona: “«Por que motivo não deveria ser representado na praça de Veneza também o estilo moderno [...]»”⁹², quando nesse local estão representadas arquitecturas de todos os tempos? Este defende ainda que a “[...] arte dos nosso tempos deve fornecer-nos formas modernas criadas por nós próprios

91 “L’iter burocratico del progetto è molto breve: le autorità cittadine hanno bloccato il cammino sul nascere, senza opporre un deciso e motivato rifiuto, ma facendo appello ad una ragione esclusivamente burocratica” ROVERE, Luisa Querci della. “Il palazzo dei Congressi di Louis Kahn ai Giardini” in *Le Venezie Possibili: da Palladio a Le Corbusier*. 1985, p. 287.

92 “Wagner si chiede - forse provocatoriamente -: «Per qual motivo non dovrebbe essere rappresentato nella piazza di Venezia anche lo stile moderno, poichè prima la disgrazia è avvenuta?», e prosegue: «sarebbe un voler falsificare la storia dell’architettura se si ricostruisse il campanile nello stile antico». ROMANELLI, Giandomenico. “Il campanile di San Marco” in *Le Venezie Possibili: da Palladio a Le Corbusier*. 1985, p. 252.

que correspondam às nossas habilidades [...]”⁹³ e dedicadas às nossas acções e necessidades. As afirmações do austríaco causam grande escândalo, exemplificando análogamente - em torno de uma discussão arquitectónica - o manifesto da mesma década de Tommaso Marinetti, *Contra Venezia Passatista*.

O novo antigo *Campanile* revela-se um perfeito símbolo do culto da Veneza dogal e imperial, a todo e qualquer custo *histórica*.⁹⁴ As polémicas dos projectos recordados como *occasione mancata* exemplificam um sintomático modo de operar. Defesas deste historicismo multiplicam-se, como é o exemplo das palavras de Hemingway sobre o palacete de Wright que expressam o sentimento geral: “Odeio tudo quanto de moderno foi construído em Veneza neste pós-guerra. Construam este outro edifício, mas de modo a que possa ser entregue às chamas.”⁹⁵

Perante isto, conclui-se a intocabilidade de Veneza, afirmada por Rossi com “The Venice Project”; este não se refere às instituições e legislações (embora estas tenham um papel decisivo, como já visto, para os três projectos dos mestres modernos), mas a algo mais profundo: “Também nos arredores de Veneza, encontramos-nos perante pedras, que podem ser intocáveis.”⁹⁶ Samonà coloca a hipótese da rigidez e falta de elasticidade do próprio tecido antigo da cidade como denunciadores das posições intolerantes; refere ainda que, embora se encontrem por toda a cidade edifícios em condições estáticas e higiénicas apenas toleráveis, não se admite atacar e demolir estas zonas,

93 “«The task of art, however, including modern art, is still the same as it was throughout history. The art of our time must give us modern forms created by ourselves which correspond to our abilities and to what we do and don't do.»” WAGNER, Otto. Citado por: OECHSLIN, Werner. *Op. cit.*, p. 18.

94 “È proprio in quest'insieme di ragioni che il campanile *com'era e dov'era* è un perfetto simbolo della svolta culturale impressa alla città [...] Su questa Venezia dogale e imperiale, poststoricista e tutta e a ogni costo *storica*, svetta come un'antenna e un emblema il campanile di San Marco [...]” ROMANELLI, Giandomenico. *Op. cit.*, p. 253.

95 “Odio tutto quanto di moderno è stato costruito a Venezia in questo dopoguerra - Erigete pure quest'altro edificio [Casa Masieri], ma a condizione che possa poi essere dato alle fiamme.” *Hemingway vota contro la palazzina del suo amico Wright* in <https://www.youtube.com/watch?v=nVuCZvwMa4s>.

96 “All these projects are concerned with a city, and around others where building is not allowed. I am not referring to legislation, and to the Institutions for the protection of Venice, but to something deeper for the architect, Also in the surroundings of Venice, we find ourselves before stones, which might be untouchable.” ROSSI, Aldo. “The Venice Project”, in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p. 14.

aumentando os argumentos dos conservadores que defendem uma Veneza intangível.^{97 98}

Tanto o “Progetto Venezia” como “Le Venezie Possibile” denunciam a *vocação anti-moderna* da cidade, como documenta uma conversa entre Dal Co, Tafuri e Cacciari; este último conclui a *impossibilidade* de intervenção moderna: “«Veneza exclui ... a forma moderna do projecto»”.⁹⁹ Veneza resistiu às várias tentativas de inovação, desenvolvendo as suas próprias tradições de apropriação da arquitectura moderna, como a polémica *Casa Cicogna* de Gardella, que clarificou o seu poder de integração na paisagem urbana, como qualquer arquitectura de Palladio¹⁰⁰; desvalida-se, então, a universalidade da *impossibilidade* defendida por Cacciari. Afirmar-se ainda que Veneza exclui a forma moderna, irreflectida e desapropriada; se justificada, integrada, e concordante, é aceite, ambientando-se e no contexto urbano - pelo menos idealmente.

Manfredo Tafuri considera ser mais correcto falar-se de um estado de “nostalgia impotente” dominante, em vez de uma posição de “imobilismo”, que não parece concordar com os movimentos

97 “La dua rigidità statica è tuttavia la denuncia di posizioni intollerabili in molti casi. Quanta parte della edilizia tradizionale che costituisce l’ambiente inconfondibile della città è in condizioni statiche ed igieniche tollerabili? Nei vari sestieri della città larghissime zone edilizie sono fatiscenti e minacciano rovina, in esse la comunità si ammassa in luoghi malsani, ove non penetra mai il sole; molte famiglie vivono nei pianterreni a Venezia particolarmente antigienici perché invasi dalle acque dall’alta marea. Attaccare queste larghe zone della città col piccone demolitore sarebbe grave errore; esempi recenti di quartieri che hanno sostituito i vecchi, ci danno la misura precisa di questo errore, mostrando che il nuovo è peggio del vecchio ed ha snaturato l’ambiente. Questo potrebbe dar ragione ai molti conservatori ad oltranza che vorrebbero una Venezia come è, intangibile.” SAMONÀ, Giuseppe. “Necessità di un studio di Venezia per la pianificazione urbanistica delle sue esigenze moderne” in *L’unità architettura - urbanistica*. 1978, p. 245-246.

98 Mas ambos Samonà e Rossi, entre outros arquitectos igualmente participativos, não baixaram os braços nem limitaram os esforços: o primeiro, voz activa nos anos ‘50, na reformulação do ensino no IUAV e no desenvolvimento de estudos da cidade para a realização de planos urbanísticos interventivos; o segundo, propondo intervenções em Veneza desde os anos ‘70 (como é exemplo *Canareggio ovest* e o complexo das *Zitelle*) e expondo os problemas com que se depara na 3ª Bienal, publica e internacionalmente.

99 “It is frequently being said that Venice has a «vocazione antimoderna» - most recently documented in a conversation between Francesco Dal Co, Manfredo Tafuri and Massimo Cacciari. [...] Considering the specific tradition of Venice which he [Tafuri] interprets as «utopia simbolica», Cacciari also concludes the impossibility of modern intervention: «Venezia esclude ... la forma moderna del progetto».” OECHSLIN, Werner. *Op. cit.*, p. 22.

100 “Although Venice seems to have successfully resisted any attempt at innovation, the city has also developed its own - and significant - tradition of integrating modern architecture. In many instances respect and high standards have resulted in the high quality of the new elements. [...] Gardella’s *Casa Cicogna* on the Zattere (1957/58) may be highly controversial but even now it has become clear that it will integrate itself into the historical context just like the Palladian, neoclassicistic and historical «new buildings» which have preceded it.” *Idem, ibidem*.

dos últimos séculos.¹⁰¹ O tempo age de maneira diversa em Veneza e na sua transformação; considerá-la paralisada é superficial e reductor. A impotência nostálgica pode-se remeter/ dirigir à qualidade institucional que Veneza assume, alegando a soberania do mito e o desejo de preservação do mesmo, como se revivendo a glória dos tempos da República da Sereníssima, ou seja, os tempos em que se construiu um império - físico mas também imaterial.

Não se discorda, porém, da vocação *anti-moderna*, distinção que é feita com desencanto e descrença num futuro moderno - quando, em tempos, ser italiano significava ser construtor do futuro.¹⁰² Esta vocação apoia-se, novamente, no culto do mito veneziano, encarando o moderno como possibilidade utópica, quando na verdade, tratam-se apenas de *obras difíceis*: económica, sociológica e culturalmente complicadas de se construírem.¹⁰³ Pensar contemporaneamente em Veneza implica ultrapassar a ideia do mito e encara a cidade como organismo vivo, contra um rótulo de cidade-museu; implica ultrapassar o mito e compreender o que este esconde, em símbolos, na origem da cidade e no seu espírito, nas contradições e compromissos, no interior das quais se constrói uma cidade.¹⁰⁴ Mesmo numa cidade “posta no impossível”¹⁰⁵, não é impossível ser moderno.

101 “It seems much more appropriate in this context to speak of that verdict of «impotente nostalgia» which Manfredo Tafuri appears to attach, out of a position of «immobilism» which is hard to follow, to all attempts which were made since the late sixteenth century to make a new architectural contribute «anyway».” *Idem*, p. 24.

102 “Eppure, voi foste un tempo invincibili guerrieri e artisti geniali, navigatori audaci, ingegnosi industriali e commercianti instancabili.... E siete divenuti camerieri d'albergo, ciceroni, lenoni, antiquari, frodatori, fabbricanti di vecchi quadri, pittori plagiari e copisti. Avete dunque dimenticato di essere anzitutto degl'Italiani, e che questa parola, nella lingua della storia, vuol dire: costruttori dell'avvenire?” MARINETTI, Filippo Tommaso. “Contro Venezia Passatista. Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani.” (1910)

103 “[...] il senso della parola utopia in architettura in quanto si giudicano utopiche quelle architetture che incontrano, per essere realizzate, notevoli difficoltà di carattere economico o sociologico. Si tratta quindi di ‘opere difficili’ piuttosto che opere utopiche.” ROSSI, Aldo. “Introduzione a Boullée” (1967) in *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1989, p. 354.

104 “Come le singole vicende raccontano, è il continuo ritornare all'origine la lezione che Venezia impartisce; il radicale delle interrogazioni, e comprendere ciò consente di sottrarsi al mito per aprirsi alla conoscenza della natura della città. Là dove la trasformazione ‘lenta’, carica di conflitti e «furiose polemiche» (causa in taluni casi di abbandoni e fallimenti) preserva tuttavia Venezia dai pericoli delle ‘innovazioni’, consentendole al contrario di accogliere il moderno, senza con ciò ‘tradire’ la propria forma. Questo comporta, sia chiaro, continue complesse decisioni.” BONAITI, Maria; ROSTAGNI, Cecilia. *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*. 2016, p. 13.

105 “In nessun altro centro italiano appare così politicamente determinante, come a Venezia, la costanza dell'imgo urbis. Sottolineando di continuo l'identificazione metaforica della città lagunare con la Vergine - immacolata ad eletta, ma anche paradossale e «miracolosa» - gli apologeti di Venezia sottolineano la perfezione della città «posta nello impossibile», e soprattutto la sua unicità.” TAFURI, Manfredo. *Ricerca del rinascimento: principi, città, architetti*. 1992, p. 115.

A Sereníssima revela-se objecto de fascínio, qual fetiche da era contemporânea. Controversamente, os artistas encontram no espaço insular, numa cidade antiga emergente num ambiente inerte, inspiração para as mais diversas teorias, obras e manifestos. São as próprias contradições, dissensos, impossibilidades que aliciam: a beleza e a doença, o desejo e a decadência. Mas também os factores imediatos da arquitectura: a dinâmica urbana de um antigo centro económico-comercial que desenvolve uma arquitectura própria, *al modo nostro di Venetia*, e que cultivou essa identidade, preservando-a ao ponto desta ser, agora, como uma musa.

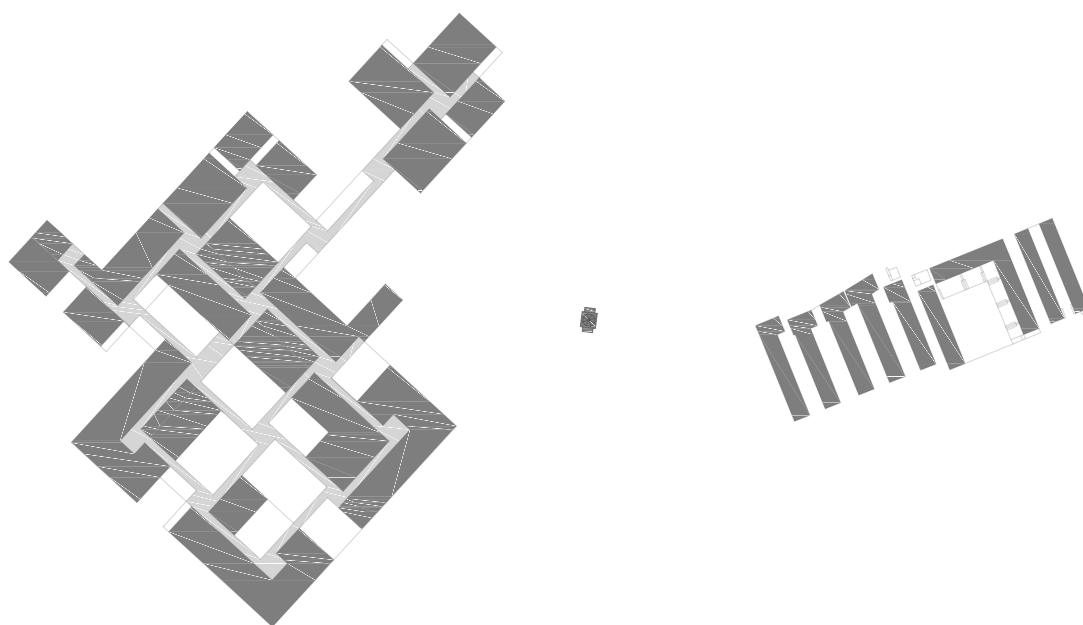
As infundáveis adversidades que Veneza apresenta ao arquitecto moderno não impediram que várias personagens tomassem parte da discussão mais que complexa e controversa mas, na prática, muitas vezes inconclusiva: como ser moderno em Veneza? Já afirmamos que personagens como Gardella, Scarpa, Samonà, entre outros, conseguem-no fazer. Vejamos em lente aproximada outros três casos - Le Corbusier, Aldo Rossi e Álvaro Siza; como conseguem ser modernos em Veneza, ou seja, transformar Veneza em projecto.¹⁰⁶

106 “But in these projects and in this supposed impossibility, a sense of architecture can be found; which could be in its unavoidable growth through a deconsacration of what comes before it. Different are the ways of planning.” ROSSI, Aldo. “The Venice Project”, in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p. 14.

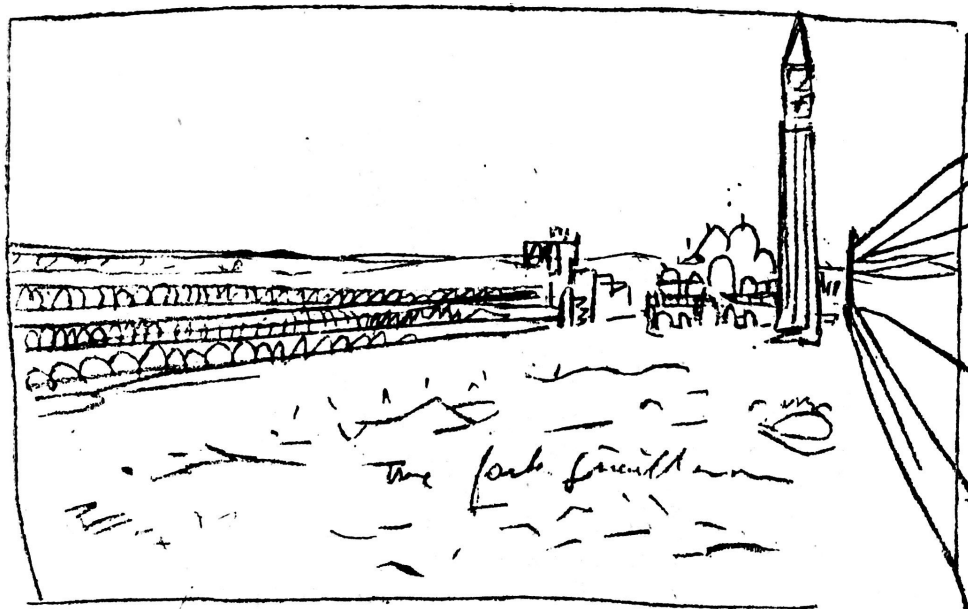
2. O Fascínio: Os Mestres e Veneza

[fascínio: deslumbramento; encantamento; sedução]

[mestre: quem ensina; pessoa que domina uma arte; professor]



58. *Nuovo Ospedale di Venezia, Teatro del Mondo, Campo di Marte.* Escala 1:5000 (desenho do autor).



59. Esquisto de Le Corbusier da Praça de *San Marco*, vista para o *Palazzo Ducale* e o *Campanile*.

2.1. Le Corbusier

2.1.1. Viagem a Itália

A primeira visita de Le Corbusier a Veneza acontece no final do Verão de 1907, enquanto jovem estudante de vinte anos. Segue um dos roteiros aconselhados pelo *Italy - Handbook for Travellers; First Part: Northern Italy and Corsica*, de Karl Baedeker.¹⁰⁷

Após a visita a Pádua e continuando depois o seu percurso em direcção a Budapeste e Viena, terá passado cerca de duas semanas na Sereníssima. Num conjunto de cartas - maioritariamente destinadas aos pais - relatas os dias passados na cidade, entre 25 de Outubro a 7 de Novembro.

“Aqui estamos. Veneza, a soberba, é simplesmente purificante, pingando de chuva, que cai com violência. Melhor do que assim não se podia conseguir e seguir mais dignamente os passos dos próprios antepassados!”

“Finalmente a grande inundação, laguna, chuva, névoa, a grande humidade, o Palazzo Ducale, San Marco, Ca’ d’Oro, entre tantas pérolas. Observamos o máximo possível e procuramos instruir-nos.”

“Apanharemos o barco daqui a uma hora, já o vimos lançar a âncora em frente ao Palazzo Ducale há pouco tempo, não sem uma certa emoção. Não se deixa uma terra destas sem um grande arrependimento.”¹⁰⁸

107 LE CORBUSIER. *Le Corbusier: il viaggio in Toscana: 1907*. 1987, p. 2.

108 “Ecco, ci siamo. Venezia, la superba, è semplicemente purificante, grondante di pioggia, che cade con violenza. Meglio di così non si poteva riuscire e seguire più degnamente le tracce dei propri antenati!” Correspondência de “Padova, 24 ottobre 1907”; “Infine la grande inondazione, laguna, pioggia, nebbia, la grande umettazione, Il Palazzo Ducale, San Marco e la Ca’ d’Oro, altrettante perle. Osserviamo il più possibile e cerchiamo di istruirci.” Correspondência de “Venezia, 1 novembre 1907”; “Prendiamo il batello fra un’ora, l’abbiamo visto gettare l’ancora davanti al palazzo ducale poco fa, non senza una certa emozione. Non si lascia una terra come questa senza grandi rimpianti.” Correspondência de “Venezia, 7 novembre 1907”. *Idem*, pp. 127, 128, 137.

Nas cartas direccionadas ao seu mestre Charles L'Eplattenier recorda as duas visitas que realiza à *Biennale di Arte di Venezia* e as suas reacções às obras expostas;¹⁰⁹ mas também crítica a arte de Tintoretto. Entre as várias reclamações sobre o tempo¹¹⁰ - a falta dele para escrever mais -, descreve o impacto e dramatismo dos céus venezianos, cobertos de nuvens e coloridos de amarelo, enquadrando-se na “fotografia” o sol ao lado da lanterna da *Salute*.¹¹¹

Da sua presença em Veneza ressalvam-se ainda os esquisos, recolhidos posteriormente na publicação *Le corbusier: Oeuvre complète* e usados também no *Propos d'Urbanisme*, de 1946.¹¹² As representações que faz da Praça de *San Marco* [fig. 59], da *Chiesa dei Frari* [fig. 60], de *Santa Maria Formosa*, da *Scuola di San Marco* e de *San Giorgio Maggiore* [fig. 61] demonstram o seu particular interesse em registar não só os traços principais dos edifícios mas também as suas dimensões e proporções, a diversidade e qualidade de materiais e a relação entre volumetrias, espaço público (*calli e campi*) e plano de água.

“[...] tudo se joga sobre a delicada relação entre água e terra - os traçados urbanos, as trajectórias visíveis, as conexões espaciais, as áreas e margens das estruturas planimétricas, a sequência e a justaposição dos cheios e dos vazios, a incidência e a qualidade da luz.”¹¹³

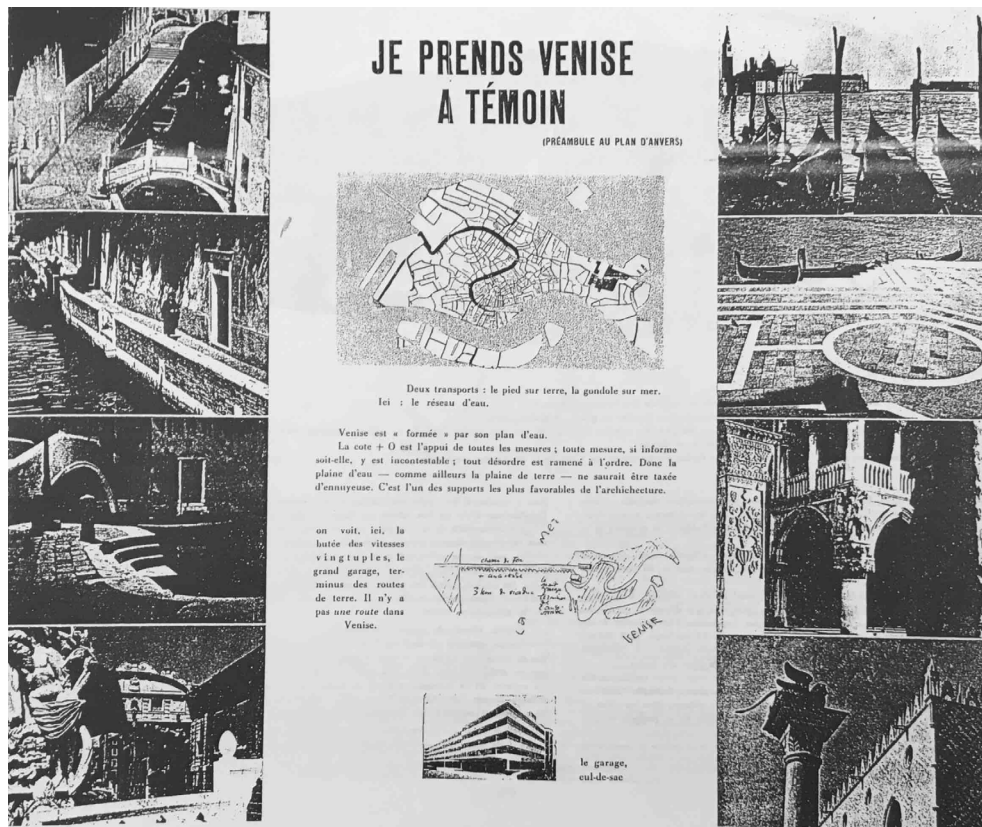
109 “Oggi abbiamo visitato l'esposizione internazionale [...]”. Correspondência de “Venezia, 25 (?) ottobre 1907”; “Ci siamo andati due volte, la prima ne siamo usciti completamente abbrutti, la seconda siamo riusciti, a distinguere un poco l'accostaglia di tanti colori e di tante linee, vera rete da pesca dove sono soffocate e impigliate due o tre idee. Il padiglione belga ci ha fatto, fin dall'inizio, una gradevole impressione di unità.” Correspondência de “Venezia, 1 novembre 1907”. *Idem*, pp. 135, 136.

110 “Venezia se prende gioco di noi e non ci offre altro che pioggia. Ma non me ne importa, ho il Palazzo Ducale e San Marco e, senz'altro, non potevo immaginare cosa più bella.” Correspondência de “Venezia, 25 (?) ottobre 1907”, *Idem*, p. 135.

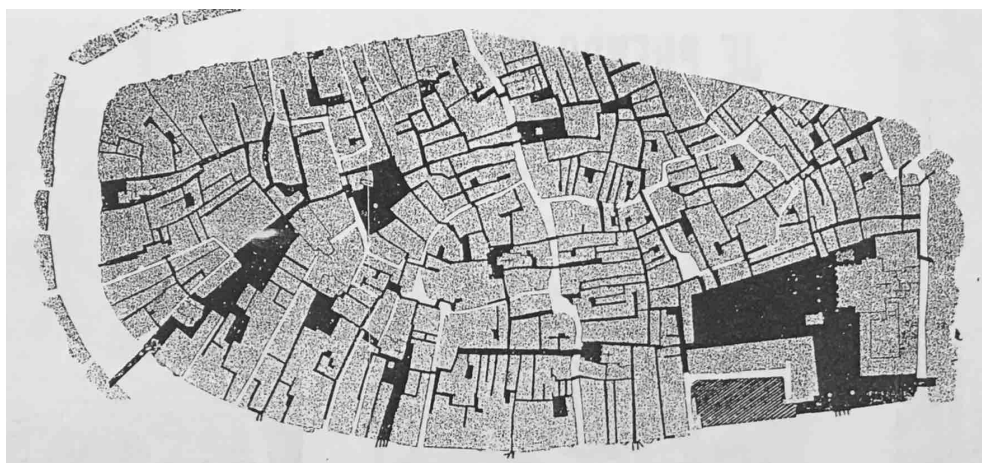
111 “Tuttavia due o tre schiarite di sole ci hanno permesso di apprezzare Venezia nel suo bell'aspetto e l'altra sera, abbiamo perfino assistito a una vera apoteosi.” LE CORBUSIER. Correspondência de “Venezia, 1 novembre 1907”, p. 136 in *Op. cit.*

112 Como é o caso do esquisso da Praça de San Marco [fig. 59, p. 80].

113 “[...] tutto si gioca sul delicato rapporto tra terra e acqua - i tracciati urbani, le traiettorie visive, le connessioni spaziali, gli ambiti e i margini degli assetti planimetrici, la sequenza e la giustapposizione dei pieni e dei vuoti, l'incidenza e la qualità della luce.” PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier: il progetto per l'ospedale di Venezia*. 1999, p. 23.



62. “Je Prende Venise a Témoin” in *Ville Radieuse*.



63. Sistema de Circulação de Veneza in *Ville Radieuse*.

2.1.2. Tomar Veneza como Testemunho

Entre os textos e livros que o mestre franco-suíço publica ao longo da sua vida, interessam para o nosso discurso cinco referências¹¹⁴. Neles usa Veneza como argumento para defesa das suas ideias sobre as cidades. São ainda consequência de um “laboratório” de ideias pessoal. A referência a Veneza - como de outros casos - é resultado de um constante regresso, não só à cidade mas também à memória dela, desde a primeira viagem.

Numa década de grandes avanços na prática Arquitectura Moderna, no ano de 1933, publica *Ville Radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Entre as propostas de intervenções urbanísticas, duas páginas se destacam, como preâmbulo ao plano de Antuérpia: “JE PRENDE VENISE À TÉMOIN”, lê-se no centro da primeira, como um manifesto. Segue-se uma simples e eficiente análise ao sistema de circulação de Veneza, enaltecendo o peão como soberano. Na primeira página ^[fig. 62], em três colunas, coloca fotografias de exemplos dos espaços públicos de Veneza, como a *fondamenta* e o *campo*. Também as pontes e ainda as escadas de ligação à água. Vê-se também, no canto superior direito *San Giorgio* e no canto inferior direito uma das colunas de *San Marco* à frente do *Palazzo Ducale*. Na coluna central, uma pequena planta esquemática da cidade onde surge o “S” do *Canal Grande* evidenciado. Refere os dois sistemas de circulação - pela água de barco e a pé pelo chão - e ainda a garagem *cul-de-sac* que permite a chegada dos carros à ilha, pela *Ponte della Libertà*.

O seu estudo da circulação veneziana aprofunda-se com um desenho parcial da cidade. ^[fig. 63] Aqui distinguem-se claramente os diversos edifícios, a cinza: a preto, o conjunto de espaços públicos - *campi*, *calli* e *Piazza San Marco* - e sem cor, a água - os pequenos e o Grand Canal. Sobre a circulação singular de Veneza, Le Corbusier admira a alegria que a ausência da máquina provoca. A cidade é um organismo vivo, um sistema cardíaco¹¹⁵ onde se dão cruzamentos entre água e chão, barcos e peões. As pontes e as ruas adquirem dimensões necessárias às movimentações urbanas - as ruas, planimetricamente, apenas com a largura necessária para o peão passar; as pontes, acima da linha de água o suficiente para o gondoleiro, de pé, controlando a gôndola, cruzar-se com quem caminha sobre ele.¹¹⁶ O plano de água marca a escala de todas as coisas -

114 Não descurando o valor de outros escritos, foram analisados com mais atenção (mas nem sempre na globalidade) *Urbanisme* (1925), *Ville Radieuse - Je Prende Venise à Témoin* (1933), *Entretien de Venise/La Leçon de la Gondole* (1934/1941), *Quand les Cathédrales Étaient Blanches* (1937), *Propos d'Urbanisme* (1946) e *A Propos de Venise* (1952).

115 Referindo-se ao desenho da fig. 63: “Ce dessin est révélateur; il est exact, fait sur des plans de cadastre. Ne dirait-on pas une parfait biologie - régime cardiaque d'un être vivant?” LE CORBUSIER. “Je Prende Venise à Témoin” in *La ville radieuse*. 1933, p. 269.

116 “Les croisements de la voie d'eau avec le chemin des piétons sont déterminés par une équation rigoureuse entre la hauteur nécessaire au gondolier et la moindre gêne du piéton.” *Idem, ibidem*.

tanto da mesma altura das pontes, como dos mecanismos de acesso aos barcos. Contrariamente aos grandes centros europeus, ruas de seis metros em Veneza são vastas e, portanto, o terreno reservado à circulação é reduzido ao mínimo.¹¹⁷ O veneziano é o rei, dono da cidade e caminha com orgulho e tranquilidade.¹¹⁸ Le Corbusier assume Veneza como um exemplo, um testemunho; glorificando a cidade, afirma:

“Veneza, cidade funcional, extremamente funcional, modelo para os urbanistas de hoje em dia, testemunho da exigência rigorosa para os fenómenos urbanos.”¹¹⁹

No ano subsequente é convidado a discursar no simpósio sobre “Arte e Stato a Venezia”. Este texto - “Entretien de Venise” - é mais tarde adaptado e introduzido no livro *Sur les Quatre Routes* (1941), adquirindo um novo título: “La Leçon de la Gondole - L’Art et les Masses Contemporaines”. Em pleno *Palazzo Ducale*, [fig. 64] Le Corbusier repete o seu discurso sobre o carácter funcional da cidade e a circulação. Começando pelo transporte, refere como, “mediante um jogo de consequências regulares, a vida expandiu-se progressivamente sobre a laguna”¹²⁰, sobre essa água que “defende e paralisa”.¹²¹ A gôndola, objecto de admiração do arquitecto, é aclamado como uma “criação tão puramente racional”¹²² que, até aos dias de hoje, não mudou a sua forma - uma “permanência”.

Complementando o que escreve em *Ville Radieuse*, assume duas unidades de medida: o já referido peão, para as ruas sobre a terra; sobre a água e determinante no desenho da ponte, o gondoleiro e o barco, como unidade.¹²³ Unicamente, Veneza não se altera mesmo no início de uma nova

117 “Mais mesurons de quelles dimensions il s’agit: des rues de 1m.20 de large, de 2 mètres, de 3 mètres. Une rue de 6 mètres est vaste! Le pourcentage du terrain réservé à la circulation est au minimum. Les places sont des réservoirs imposants, des lacs pour des foules.” *Idem, ibidem*.

118 “Le piéton est roi; il n’a jamais perdu sa dignité.” *Idem, ibidem*.

119 “Venise, ville fonctionnelle, extraordinairement fonctionnelle, modèle pour les urbanistes d’aujourd’hui, témoin de la rigueur exigée par le phénomène urbain.” *Idem, ibidem*.

120 “Entonces, mediante un juego de consecuencias muy interesantes desde el ángulo del arte - el arte es manera de ordenar las cosas, de ponerlas en su lugar y a su medida -, mediante un juego de consecuencias regulares, la vida fue expandiéndose progressivamente sobre la laguna.” LE CORBUSIER. “La lección de la góndola” in *Por las cuatro rutas*. (1941), 1972, pp. 157-158.

121 “El mas importante era, sin duda, el *trasporte*. Era la primera de las preocupaciones venecianas. El agua lo rodea todo, lo defiende y paraliza al mismo tiempo.” *Idem*, p. 157.

122 “No me impressiona el romanticismo de la góndola sino el descubrimiento de esta creación tan puramente racional. Uno puede preguntarse por qué milagro, desde que oímos hablar de Venecia, [...] la góndola n ha cambiado de forma[...].” *Idem*, p. 158.

123 Ainda assim, estas duas unidades de medida referem-se ambas às dimensões humanas.

civilização inaugurada pelo aparecimento das linhas férreas. Assim, e sem a presença de carros, a rua veneziana mantém a sua exígua grandeza.

Em Veneza, não lhe interessavam os palácios, a Architettura Maior. Pelo contrário, Le Corbusier fala das habitações - ainda que brevemente - e de como estas surgem em parcelas de terreno escasso. E são estas casas que nos fazem apreciar os percursos labirínticos pela cidade. O tema da habitação regressa em 1952 quando regressa aos discursos em Veneza. Entrada a década de '50, os CIAM iniciavam uma crise que culmina na sua dissolução. A instituição decide criar uma Escola de Verão em Veneza, contando com a participação do mestre franco-suíço que regressa à cidade, uma última vez antes da aventura do Novo Hospital de Veneza, discursando para os alunos. Entre outros, na plateia reconhecem-se Egle R. Trincanato e Giuseppe Samonà. [fig. 65] 124

Acompanhando a palestra com esquissos, reconta a visita que realiza com os estudantes, quando estes o recebem na ferrovia.¹²⁵ Estes escolhem percursos alternativos, por zonas não visitadas turisticamente, onde se descobre a verdadeira Veneza,¹²⁶ ao qual Le Corbusier se mostra esperançoso na geração que lhe sucede. Desta vez, Le Corbusier decide falar sobre os elementos principais: formas verticais, cúpulas, frontões, pontes, e de novo, a gôndola.¹²⁷ Um dos pontos centrais de discussão são as “escadas do céu”, as escadas que permitem passar do chão para a água, aceder aos barcos, tanto directamente ligadas à pedra do solo como em forma de passadiços de madeira sopra a água onde se embarca. [fig. 66] São também estes detalhes mecânicos que o atraem, como o próprio suporte do remo da gôndola, ou a sua forma que permite o equilíbrio do gondoleiro mesmo ao remar.¹²⁸

124 Arquitectos responsáveis pelo ensino e pelo desenvolvimento de projectos de habitação na cidade - Trincanato conhecida pela sua obra *Venezia Minore*, Samonà director do IUAV e ponte de ligação entre os arquitectos modernos e Veneza. (Cf. “1.1. Escola de Veneza”).

125 “Sono dunque arrivato, in ferrovia, in quel posto straordinario dove comincia Venezia.” LE CORBUSIER. “A propos de Venice” in BARBERO, Luca Massimo. *L'officina del contemporaneo. Venezia '50- '60*. 1997, pp. 240.

126 “[...] siamo andati là, dove si trovano le case degli uomini e questo è il punto essenziale della nostra conversazione di questa sera.” *Idem, Ibidem*.

127 “Venezia è fatta di elementi così limpidi che vi si vedon sorgere e apparire tutti i fenomeni dell’architettura e dell’urbanistica [Le Corbusier comincia a disegnare] ci sono a scelta, delle forme verticali, delle cupole, dei frontoni, dei ponti... c’è quella cosa straordinaria, quella cosa fantastica che è la gondola [...]” *Idem, Ibidem*.

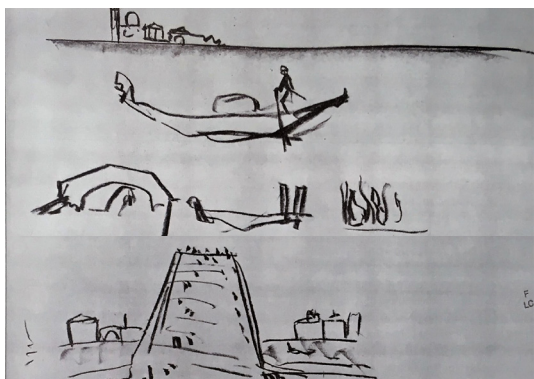
128 “[...] observen, por ejemplo, el soporte del remo de la góndola; la posición del gondolero; la inclinación, la concavidad de la góndola. Esta posición es fatal, puesto que el gondolero sólo tiene un remo y, con un solo remo, la góndola debe mantener un constante equilibrio para no naufragar. [...] Nos encontramos ante una belleza de origen enteramente mecánica.” LE CORBUSIER. *Op. cit.*, p. 159.



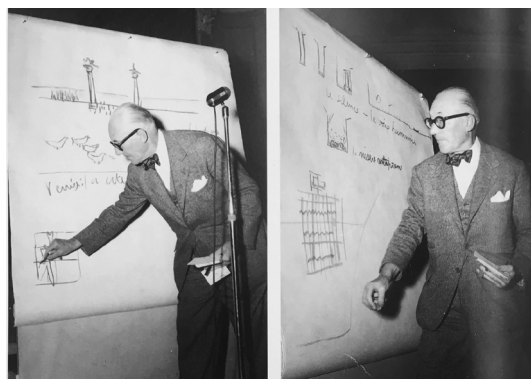
64. Le Corbusier discursa no *Palazzo Ducale*, no simpósio “Arte e Stato a Venezia”, 1934.



65. Escola de Verão dos CIAM em Veneza, 1952. Na plateia, Egle R. Trincanato e Giuseppe Samonà.



66. “Escaliers du Ciel”, Esquisso realizado durante um dos discursos da Escola de Verão dos CIAM 1952.



67. Escola de Verão dos CIAM em Veneza, 1952.

Um diverso tema veneziano presente na memória do arquitecto é o da *Piazza San Marco*. Em 1925 com a publicação de *Urbanisme*, é distinguida a praça, em duas referências. O autor utiliza o mesmo adjectivo, uniforme, para caracterizar tanto a própria praça - as *Procuraties* que a conformam - como os bairros que fazem “brotar alegremente as praças”.¹²⁹ Esta uniformidade trata-se de um conceito ambíguo, pois nada em Veneza é uniforme. Mas mais tarde, em *Propos d’Urbanisme*, Le Corbusier desenvolve o estudo sobre San Marco. O mote para o texto que escreve em 1946 é a reconstrução das vilas após a Segunda Guerra Mundial: “Comment envisagez-vous la reconstruction des villes partiellement détruites?”¹³⁰ Para Le Corbusier, Veneza serve de exemplo novamente:

“Veneza oferece a sua magistral lição de harmonia. Ninguém nega isso, a poesia tomou suas asas mais ousadas. Serenidade alegre, diversidade fecunda, inesperado estimulante, delicadeza e majestade espelhadas por toda a parte, sinfonia organizada sobre o horizontal e a laguna.”¹³¹

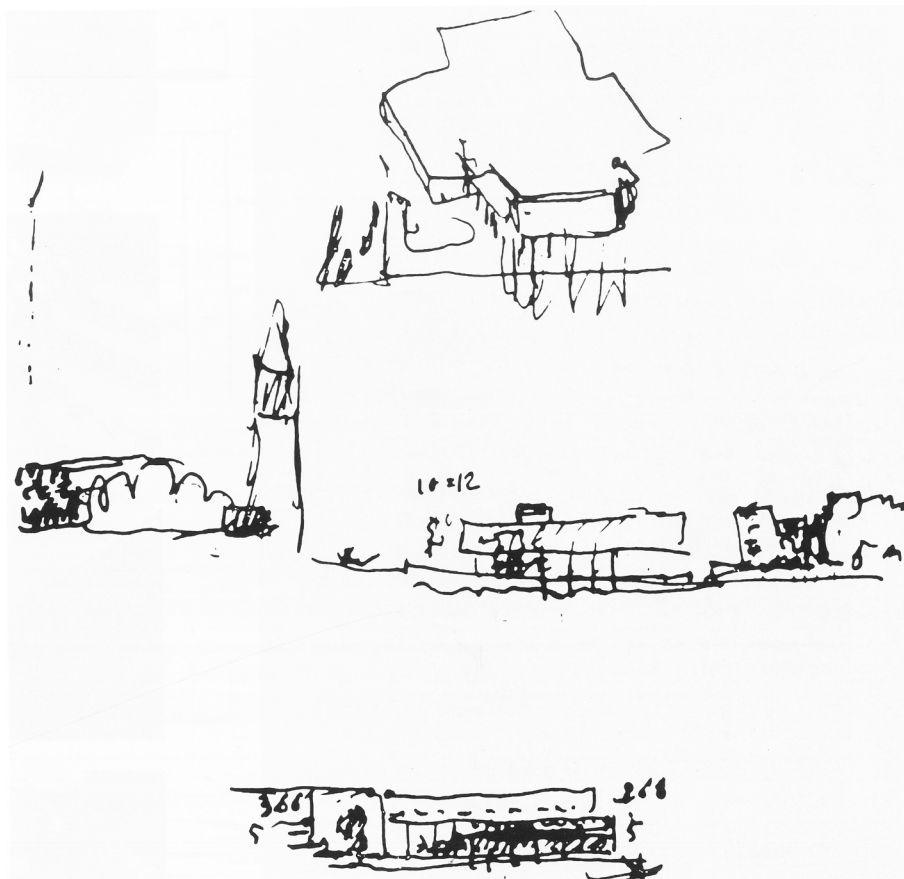
Continua o texto enumerando os vários elementos que compõe a *Piazza San Marco*. A basílica, o palácio, as *Procuratie*, entre outros, todos construídos em tempos diferentes, harmonizam-se entre si criando um espaço singular no tecido urbano mas uniforme como praça, como espaço central e ícone. Os vários elementos dispõem-se harmonicamente, conferindo uma interioridade ao espaço, como uma grande sala de visitas de Veneza. Este *cuore* da cidade de Veneza é o reflexo do esforço e artifício de uma nação, lendo-se como uma unidade, a imagem de um povo, a “prova intacta de uma vida colectiva”¹³², como escreve em *Quand les Cathédrales Étaient Blanches: Voyage au Pays des Timides* (1937).

129 LE CORBUSIER. *Urbanismo*. (1925), 1980, p. 69.

130 LE CORBUSIER. *Propos d’Urbanisme*. 1946, p. 47. Esta interpelação espelha a desorientação do pós-guerra, num momento em que se começa a debater como intervir em cidades históricas, no *cuore della città*, tema de discussão do C.I.A.M. 7, em Bergamo.

131 “Venise offre sa magistrale leçon d’harmonie. Personne n’en disconvient, la poésie y a pris ses ailes les plus diaprées. Sérénité joyeuse, diversité féconde, inattendu stimulant, délicatesse et majesté partout répandues, symphonie organisée sur l’horizontale de la lagune.” *Idem*, pp. 47-48.

132 “[...] est l’image entière, intégrale des agissements harmonisés, hiérarchisés d’une société. [...] Je sais bien qu’un jour à Venise, alors que la magnifique machine fonctionnante était constituée toute déjà, je sais bien, enraciné dans le milieu, fait de la collaboration de tous. [...] Si Venise, aujourd’hui encore, est l’intacte preuve d’une vie collective, pour nous de France, nous dressons devant nos yeux l’image du temps où les cathédrales étaient blanches.” LE CORBUSIER. *Quand les Cathédrales Étaient Blanches: Voyage au Pays des Timides*. Paris: Plan, 1937, pp. 9-10.



68. Esquisso do Hospital, em confronto com o *Campanile* de *San Marco*. Estudo da altura do hospital “(10=12)” em relação com o *skyline* da cidade - a altura média e os pontos verticais como o *Campanile*.

2.1.1. *Nuovo Ospedale di Venezia*

Perante a necessidade de um novo hospital em Veneza,¹³³ é lançado um concurso nacional em Abril de 1963. Contabilizando-se 10 propostas apresentadas, o júri¹³⁴ decide não entregar o primeiro prémio. Em 1962, Le Corbusier é convidado a participar num convénio internacional organizado para discutir os problemas da cidade de Veneza e novas propostas para o futuro. Ao não ter disponibilidade para comparecer, escreve ao *sindaco* - o prefeito - de Veneza, sugerindo temáticas de estudo sobre o território do Véneto e propondo novas estratégias para as funções urbanas a privilegiar. Segundo o autor, dever-se-ia estabelecer um equilíbrio entre a cidade histórica e as suas tradições e o comércio, entre “hospitalidade de *élite* e turismo de massa”.¹³⁵ Afirmar: “«Le autorità dovrebbero proclamare Venezia ‘Città Sacra’»”.¹³⁶ Propõe que a indústria se desenvolva na *terraferma*, da mesma forma que a máquina não entra na ilha, estabelecendo as condições de manutenção da particular condição veneziana - da sua arquitectura, do modo de viver na cidade. Meses mais tarde a Administração do Hospital decide convidar o arquitecto a elaborar uma proposta para o Hospital.¹³⁷

Na primeira visita ao local de implantação é acompanhado por Giuseppe Mazzariol.¹³⁸ Aquando da sua passagem por *San Giobbe*, Mazzariol interroga-o se pensava mesmo fazer o projecto, ao qual o arquitecto responde:

“Nós não podemos construir alto; é necessário construir sem construir. E depois é necessário encontrar a escala.”¹³⁹

133 Contando com uma série de directrizes para o funcionamento deste equipamento do PRG de Veneza.

134 Entre especialistas e outros arquitectos, Sergio Bettini, Giuseppe Mazzariol, Luigi Piccinato, Giuseppe Samonà e Carlo Scarpa, in PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 20.

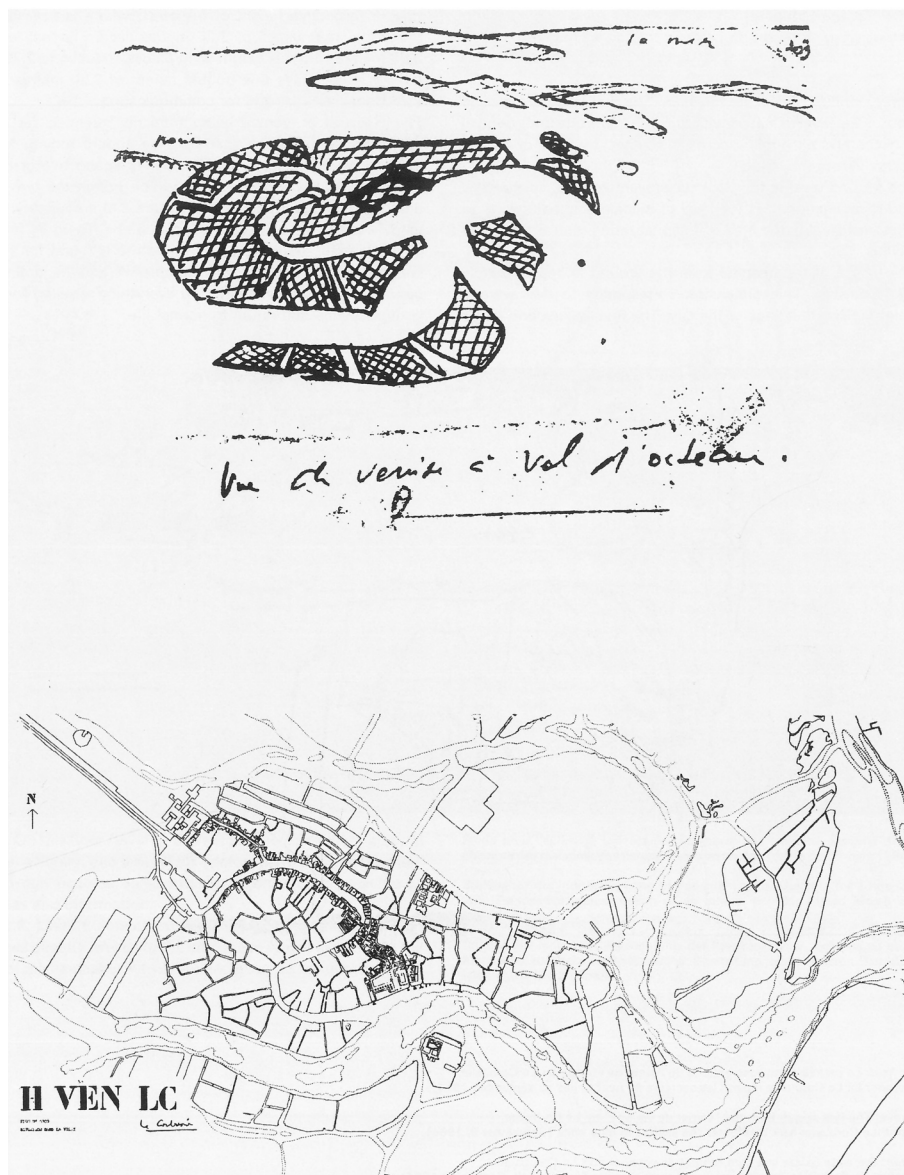
135 “Nella missiva Le Corbusier sostiene che, ancor più che in passato, Venezia deve cercare di imporre equilibrio tra il rispetto per la trazione e la logia del commercio, tra le esigenze della conservazione e quelle del recupero, tra ospitalità d’*élite* e turismo di massa, proponendo nel contempo che l’autorità pubblica ponga un vincolo «sacrale» sulla città e che l’industria si attesi sulla *terraferma*.” GIANNANTONIO, Raffaele. *Echi di Le Corbusier in Abruzzo. Vincenzo Monaco e la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso*. 2014, p. 69.

136 Le Corbusier escreve a Giovanni Favaretto Fisca, sindaco de Veneza, datado de 3 Outubro 1962 in PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 33.

137 “[...] quando si sente l’esigenza, giustissima, di chiamare a Venezia Le Corbusier per la costruzione dell’ospedale significa che il meccanismo non funziona.” in ROSSI, Aldo. “Tipologia, manualistica e architettura” (1966) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 309.

138 “«Osservava ogni cosa, controllava tutte le dimensioni con lo strumento per misurare che aveva sempre in tasca e riempiva di note e schizzi il suo taccuino. [...]» MAZZARIOL, Giuseppe. “Le Corbusier a Venezia: Il progetto del nuovo ospedale” in *Zodiac*, 19, 1966. PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 35.

139 “On ne peut pas bâtir haut; il faudrait pouvoir bâtir sans bâtir. Et puis il faut trouver l’échelle.” *Idem, ibidem*.



69. Esquisso: Vista Aérea de Veneza; Planta de Implantação do Hospital de Veneza.

No ano seguinte escreve a Carlo Ottolenghi, presidente dos Hospitais Cívicos de Veneza, aceitando o seu novo encargo. O plano para o novo Hospital é apresentado em Veneza a Abril de 1965. A recepção do projecto por parte do público é feita com grande admiração e entusiasmo.¹⁴⁰

“Um hospital é uma casa do homem”.¹⁴¹ É pelas câmaras dos doentes que Le Corbusier começa, desenvolvendo uma célula de alojamento. Estas constroem-se a partir de um espaço quadrado ao centro, um *campielo*, de onde saem quatro braços, dando apoio às câmaras. O acesso vertical e ligação da célula ao piso inferior encontra-se ao centro. As medidas destas células definem-se pelo dimensionamento das câmaras dos doentes, as “unidades de cura”. Estes espaços de 2,96x2,96 metros com alturas variáveis entre 2,26 (na zona da cama) e 3,66 metros (a altura a que dista a entrada de luz zenital), separados entre si por painéis móveis e intercalados por percursos de 2,26m (de altura e largura) iluminados por claraboias. Le Corbusier define o dimensionamento considerando o necessário para o conforto do doente.

Sobre a cama do doente, na abertura superior seria colocado um painel colorido que reflectiria a luz, sabendo o arquitecto dos benefícios da policromia no tratamento de doentes. A cobertura ajardinada ajudaria à manutenção de um microclima; também inseridos nestas células encontram-se jardins.¹⁴² Le Corbusier prevê que, ao considerar estes conjuntos (unidades de cura, *campieli* e percursos, com jardins pontuais), a célula permitiria a continuidade da obra, expandindo-se horizontalmente, quer fosse do hospital, quer fosse de outros programas complementares, respondendo às futuras exigências.

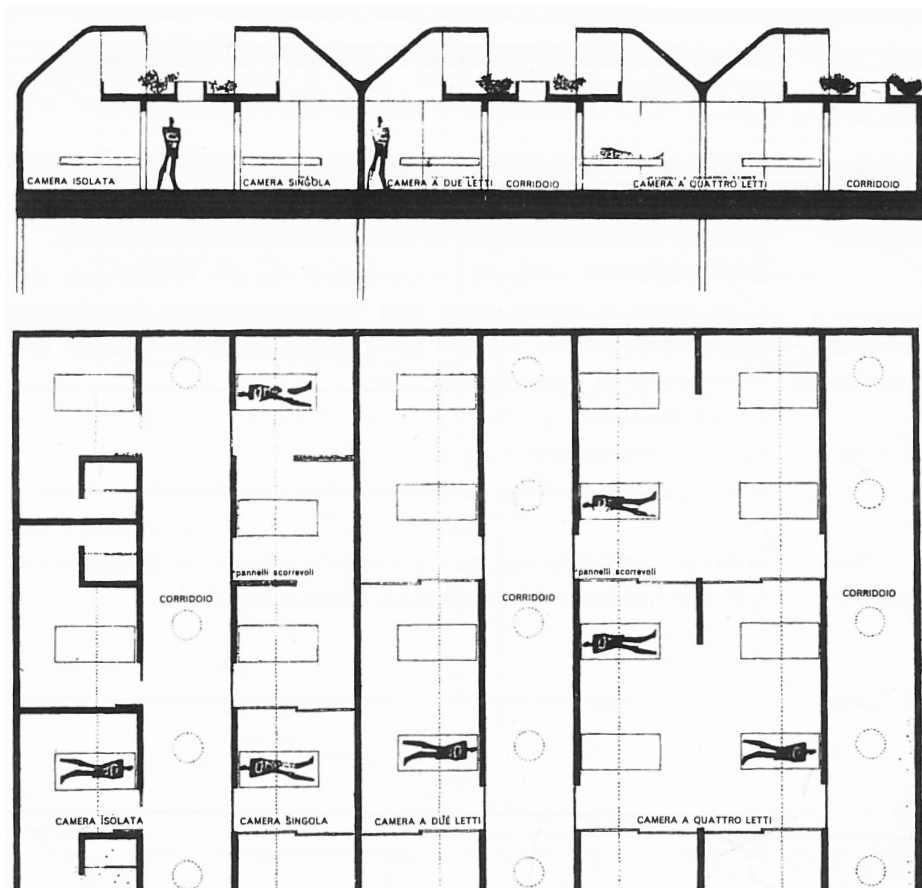
O segundo nível seria destinado às principais tecnologias, como salas operatórias e gabinetes médicos. Dois níveis intermédios fá-lo-iam conectar-se aos dois outros pisos. A ligação à cidade é realizada no piso térreo. O edifício apoia-se parcialmente no pedaço de terra já existente. Sobre-elevando por pilotis, o hospital é levado até à laguna, pousando nela pontualmente, como é o caso do volume fechado da igreja.¹⁴³

140 A Mostra do Projecto, realizada em 1965 tem a curadoria de Carlo Scarpa e é apresentada nas salas do Instituto de Arquitectura de Veneza (IUAV).

141 « Un hôpital est une *maison d’homme*, comme le logis est aussi une «maison d’homme» » Carta de Le Corbusier a Carlo Ottolenghi, in PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 37.

142 Como se vê na fig. 79, planta do piso superior: a vermelho as câmaras dos doentes; a amarelo, tanto os *campieli* de acesso vertical como os percursos de ligação entre unidades; a azul, zonas de apoio; a cinzento claro, os jardins.

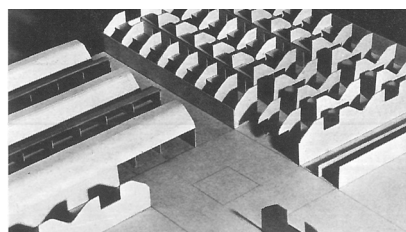
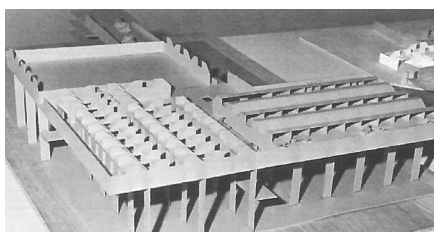
143 Projecto terminado por Guillaume Jullien de la Fuente.



70. Secção e Planta das Câmaras. Escala 1:200.



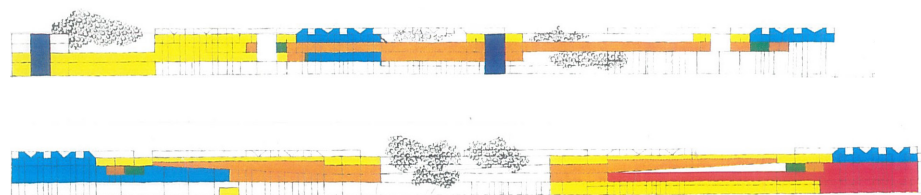
71. Alçado Oeste. Escala 1:3000.



72, 73. Maquete, vista piso dos quartos.



74. Planta de Coberturas. Escala 1:4000 (1º projecto).



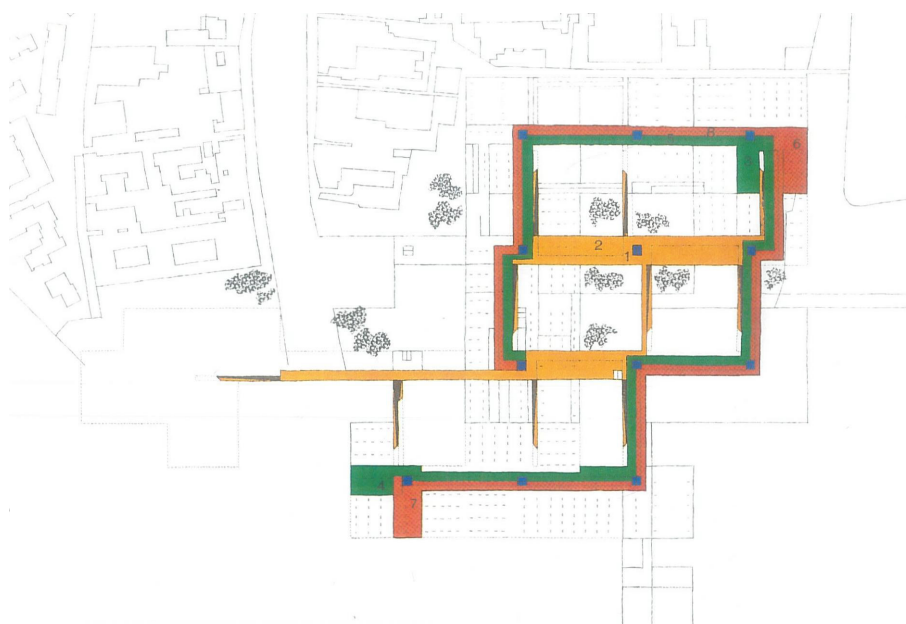
75, 76. Secções. Escala 1:2000.



77, 78. Hospital, pelo exterior. (modelo 3D)



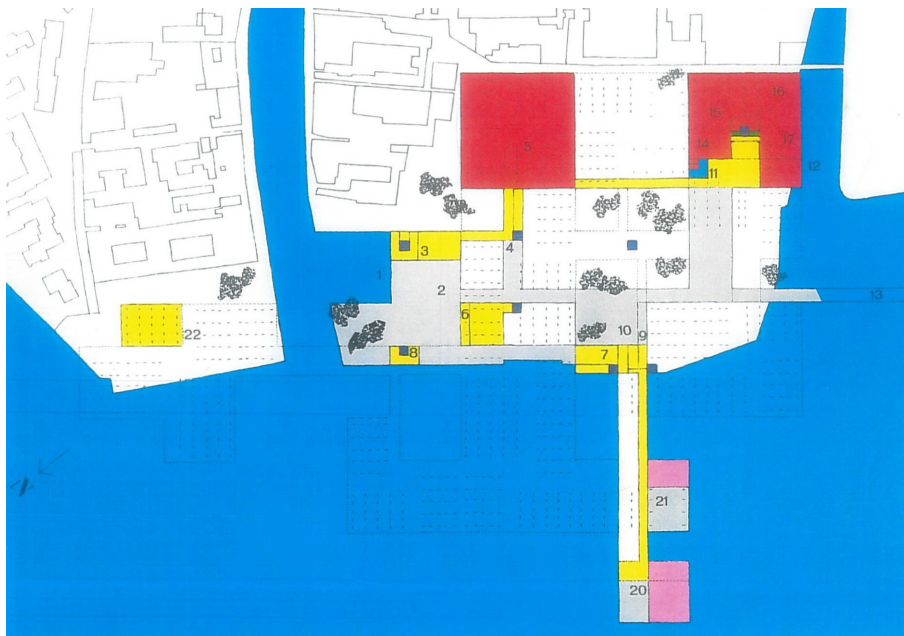
79. Planta Piso 3. Escala 1:4000 (Quartos dos Pacientes) (1º projecto).
 1 - Chegada de Visitantes; 2 - Medicina Geral; 3 - Cirurgia Geral; 4 - Neurologia; 5 - Neurocirurgia; 6 - Cirurgia Torácica; 7 - Urologia; 8 - Dermatologia; 9 - O. T. L.; 10 - Estomatologia; 11 - Cirurgia Cancerisna; 12 - Obstetrícia, Ginecologia; 13 - Pediatria; 14 - Estadia de Doentes; 15 - Igreja.



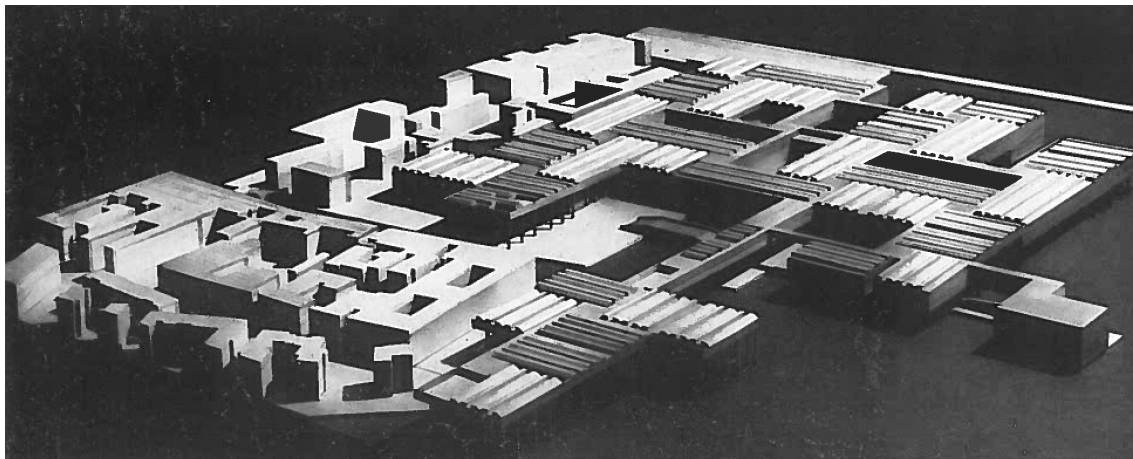
80. Planta Piso 2b. Escala 1:4000 (Corredores e Zonas Técnicas) (1º projecto).
 1 - Ligação de Doentes ao nível 2(a); 2 - "Réduits"; 3 - Sala do Pessoal; 4 - Sala do Pessoal, Maternidade; 5 - Conduitas de Ventilação; 6 - Sala "Réduits"; 7 - Sala Maternidade; 8 - Conduitas de Ventilação.



81. Planta Piso 2a. Escala 1:4000 (Salas Operatórias e Alojamento de Enfermeiros) (1º projecto).
 1 - Entrada de Urgências; 2 - Recepção; 3 - Serviço de Urgências; 4 - Intervenções de Urgências; 5 - Leitos/Camas; 6 - Serviço de Guarda; 7 - Escritório/Gabinete; 8 - Entrada de Doentes; 9 - Elevador/Monta-Cargas; 10 - Grupo Operatório; 11 - Centro de Transfusão; 12 - Serviços de Diagnóstico; 13 - Rádio; 14 - Radioterapia; 15 - Terapia; 16 - Laboratórios; 17 - Enfermarias; 18 - Freiras/Irmãs; 19 - Direcção Sanitária; 20 - Salas de Reunião e Anfiteatro; 21 - Salas da Maternidade; 22 - Dispensário; 23 - Farmácia.



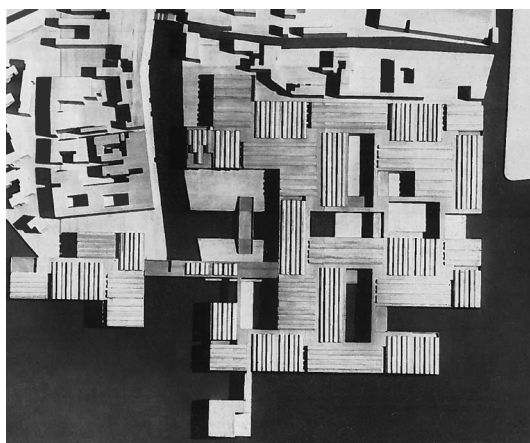
82. Planta Piso 1 (entrada). Escala 1:4000 (Entradas, Administração, Cozinhas) (1º projecto).
 1 - Porto de Gôndolas/Barcos; 2 - Entrada de Automóveis; 3 - Entrada de Urgências; 4 - Entrada da Administração; 5 - Administração; 6 - Entrada Medicina Social; 7 - Entrada de Visitantes; 8 - Entrada de Obstetrícia e Ginecologia; 9 - Entrada de Enfermeiros e de Freiras; 10 - Entrada da Capela; 11 - Entrada de Serviço; 12 - Porto e Abastecimento; 13 - Ligação à Ponte; 14 - Farmácia Central; 15 - Cozinha; 16 - Rouparia; 17 - Lavandaria; 18 - Loja/Armazém; 19 - Atelier e Manutenção; 20 - Igreja e Morgue; 21 - Casa do Capelo/Capelão; 22 - Entrada Pediatria.



83. Maquete do Projecto do Hospital de Veneza (projecto final).



84. Mostra do Projecto em Veneza, 1965.



85. Maquete do Hospital de Veneza (projecto final).

Assim, desenha acessos para os três tipos de circulação; a pé, naturalmente pelas ruas; de barco/gôndola, navegando sob o edifício, privilegiando o canal de *Canareggio* e de acordo com a prática comum de deslocação pela água; de carro, a partir da ligação com a *Ponte della Libertà* e, conseqüentemente, com a *Terraferma*. Neste primeiro nível encontrar-se-iam, para além, das múltiplas entradas para os diversos tipos de público e funcionários, os serviços administrativos e unidades de emergência. Encontravam-se igualmente reunidos os serviços típicos de um *sestiere* de Veneza, como as *trattorie*, negócios e uma zona de alojamento. O edifício procurava recriar algumas das espacialidades venezianas, abrindo no volume *campi* a céu aberto, com passagens cobertas (somo *sottoporteghi*), percursos ao longo da água (tradicionalmente *fondamente*) e pontes de ligação entre ilhas.

No início do Verão de 1965, solicitado pelo comitente, Le Corbusier abre um atelier em Veneza para a continuação da elaboração do projecto.¹⁴⁴ No mesmo Verão, a 27 de Agosto, Le Corbusier morre inesperadamente na baía de Cap Martin. O projecto foi então continuado em Paris por Guillaume Jullian de la Fuente¹⁴⁵ e José Oubrierie. Vários obstáculos burocráticos “obrigaram” Guillaume a reabrir um atelier em Veneza, no local onde surgiria o hospital.

Com todo o estudo prévio realizado¹⁴⁶, pensando-se ter faculdades para iniciar a construção, a Autoridade Veneziana recusa o avanço da obra. Giuseppe Mazzariol recorda:

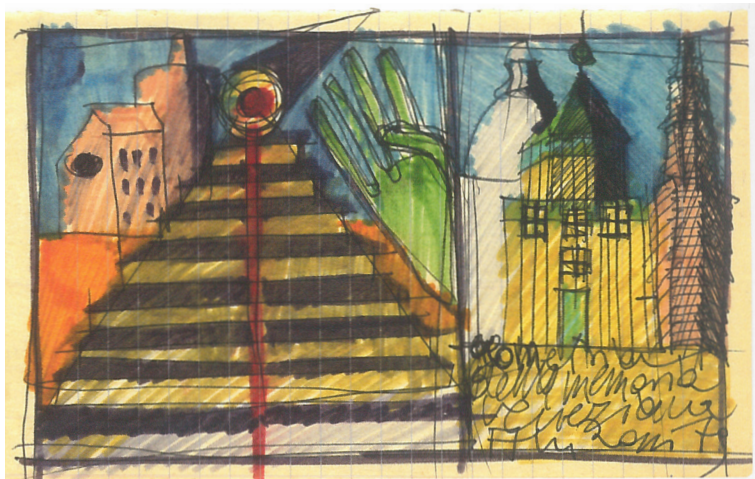
“«Para Le Corbusier havia promessas e dinheiro, mas não bastaram: a cidade dos políticos renunciou.»”¹⁴⁷

144 conta com a participação de estudantes como Mario Botta, Delia Gambarin, Amadeo Petrilli, Antonio Petrilli e Silvia Pozzana. PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 46.

145 O último chef-d’Atelier da rua de *Sèvres*.

146 Também de como daria o Hospital continuidade na construção dos lotes.

147 “«Per Le Corbusier c’erano permessi e denaro, ma non bastarono: la città dei politici rinunciò.»” MAZZARIOL, Giuseppe. “Carlo Scarpa architetto honoris causa”, conferência no IUAV, Junho de 1983, in PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 47.



86. “Geometria da Memória Veneziana” (descrição original).



87. “Era questa geometria della memoria forse solo il racconto di piccole vacanze naturalmente nell'estate” (descrição original).

2.2. Aldo Rossi

2.2.1. Uma Educação Veneziana

No início dos anos ‘60 Aldo Rossi é convidado a lecionar no Instituto Universitário de Architectura de Veneza¹⁴⁸ com Ludovico Quaroni e Carlo Aymonino. Conjugando a posição de professor assistente com a investigação, desenvolve algumas das suas ideias sobre a cidade. A pesquisa que desenvolve nos primeiros anos em Veneza, desde 1963 quando chega ao IUAV, resulta em artigos publicados e em discursos e culmina na sistematização da *tavola* da *Città Analoga*, exposta em 1976 em Veneza. Esta é exposta no *Maggazini del Sale*, edifício adjacente à *Punta della Dogana*, no contexto da *Biennale di Venezia* de 1976.¹⁴⁹ Entre os vários registos da sua presença na escola e na cidade, distinguem-se argumentos teóricos que, na continuidade de *L’Architettura della Città* - publicada em 1966 durante o período em que lecciona em Veneza - e do seu estudo da cidade por partes, focam-se no papel dos monumentos como reflexos da memória colectiva¹⁵⁰ e em intervenção nos centros históricos a partir da sua hipótese teórica de uma construção análoga.

No Instituto Universitário de Architectura de Veneza, inicia a sua actividade como professor do curso “Caratteri distributivi degli edifici”¹⁵¹, lecionando também “Teoria della progettazione architettonica”¹⁵² e ainda “Composizione architettonica”¹⁵³. Rossi lembra aos estudantes que “qual seja a disciplina que estudamos ou ensinamos o nosso objecto principal é a arquitectura”¹⁵⁴, revelando a importância do estudo da tipologia e dos modelos, mas também da morfologia urbana.

Estes ensinamentos dos primeiros anos no IUAV validam-se com a publicação de *L’Architettura della Città*. No mesmo período de tempo, no seu famoso discurso “Architettura per i musei”, Aldo Rossi inicia o texto afirmando a importância da formação de uma teoria de projecto como

148 Aldo Rossi começa a sua actividade na Escola de Veneza como professor assistente. Em 1971 é proibido de lecionar em Itália, regressando ao ensino em 1975.

149 Na exposição *Europa-América* organizada por Vittorio Gregotti, na qual também Álvaro Siza participa.

150 “[...] idea di città dove i monumenti rappresentano i punti fissi della creazione umana, i segni tangibili dell’azione della ragione e della memoria collettiva [...]” ROSSI, Aldo. “Architettura per i musei” (1965-1966) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 336.

151 No ano académico 1963/1964, do qual resulta a aula intitulada “Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia”(1964) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, pp. 209-225.

152 Em 1965-1966, distinguindo-se a sua aula “Architettura per i musei” (1965-1966) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, pp. 323-339.

153 Apenas em 1976, in ROSSI, Aldo. *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 516.

154 ROSSI, Aldo. “Tipologia, manualistica e architettura” (1966) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 298.

objectivo de uma escola de arquitectura¹⁵⁵ Neste texto revela um dos argumentos que mantem até 1976, o papel dos monumentos nas cidades e na própria teoria de projecto que, não só a Escola, mas cada arquitecto deve desenvolver. Rossi afirma a importância fundamental do estudo destes, para que, no acto de projectar, consigamos formular quais são as nossas referências directas, “de qual arquitectura nasce a nossa arquitectura”.¹⁵⁶

Dois anos após esta aula, em continuidade com o discurso sobre os monumentos regressa de uma forma assumida o tema “Che fare delle vecchie città?” - não é de todo novidade, como já vimos antes, análogo a “il cuore delle città”. Veneza serve para argumentar a sua hipótese, considerando um tipo de intervenção que conserve os monumentos antigos como pontos fixos e construir em torno deles a “nova” cidade. Dá o exemplo do *Bacino di San Marco*, considerando os pontos a fixar *San Giorgio*, *La Salute*, o *Palazzo Ducale* e a praça de *San Marco*.¹⁵⁷ Esta formulação regressa como hipótese prática, como veremos, no projecto do *Teatro del Mondo*. Também Le Corbusier teria considerado um tipo de intervenção semelhante, com o seu plano de Paris, onde se mantinham os edifícios históricos e se reconstruía a cidade nova, levantando a cidade do chão.¹⁵⁸ O exemplo de Veneza não fica por aqui. Termina, respondendo à pergunta inicial “O que fazer com as cidades antigas?”

155 “La formazione di una teoria della progettazione costituisce l’obiettivo specifico di una scuola di architettura e la sua priorità su ogni altra ricerca è incontestabile. Una teoria della progettazione rappresenta il momento più importante, fondativo, di ogni architettura, e quindi un corso di teoria della progettazione dovrebbe porsi come l’asse principale di una scuola di architettura.” ROSSI, Aldo. “Architettura per i musei” (1965-1966) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 323.

156 “Sono convinto che questo tipo di studio e di analisi dei monumenti dovrebbe essere esteso e che la sua importanza sia fondamentale: una posizione di questo tipo dovrebbe illuminare i nostri stessi progetti e dovremmo essere in grado di formulare con chiarezza da quale architettura nasce la nostra architettura. È qui compreso anche il problema della scelta che costituisce il carattere decisivo della progettazione.” *Idem*, p. 332.

157 “Come se voi prendeste San Giorgio, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fisse di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia.” ROSSI, Aldo. “Che fare delle vecchie città?” (1968) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 368.

158 “Come si pone la costruzione della città attraverso i monumenti? Questo è un problema di composizione architettonica. Forse il primo ad individuarlo nell’architettura moderna è stato Le Corbusier che con le sue proposte per Parigi; e con Parigi che cresce sopra se stessa. È noto che Le Corbusier proponesse la distruzione di Parigi e la costruzione di grandi edifici nel verde. Tra questi edifici si trovano i monumenti della città utilizzati come parte della composizione urbana.” *Idem, ibidem*.

“Acentuar o processo de destruição das partes ambientais e pitorescas de modo a fazer participar os monumentos directamente na construção da cidade moderna ou mantê-las, quando possível, como museus. [...] Não creio que o problema seja de como tornar habitável Veneza; pelo contrário creio que o problema seja como abandoná-la rapidamente e transformar cada função e reduzi-la a uma cidade monumento; como a Alcazaba de Granada ou o Kremlin.”¹⁵⁹

Este discurso sente-se como uma provocação, talvez até uma chamada de atenção para o caso veneziano,¹⁶⁰ não impedindo o arquitecto milanês de, anos depois, estudar formas concretas de intervir em Veneza, realizando projectos para cidade.¹⁶¹

Entre as suas principais publicações, *La Città Analoga* (1976) é a que mais se assemelha a um manifesto; em 1969, em “L’architettura della ragione come architettura di tendenza”¹⁶², ensaia os argumentos que mais tarde utiliza. Aldo Rossi refere o *Capriccio* de Veneza [fig. 88] para entender a arquitectura do Véneto do período iluminista.¹⁶³ A Veneza análoga pintada por Canaletto é base para a construção de uma atitude projectual, uma hipótese de projecto arquitectónico que se exemplifica com o painel da cidade análoga. Idêntico a Canaletto, Rossi utiliza o método de *collage* de vários elementos existentes que, associados tornam-se em projecto, propondo uma

159 “Che fare delle vecchie città? Accentuare il processo di distruzione delle parti ambientali e pittoresche in modo da far partecipare i monumenti direttamente alla costruzione della città moderna o mantenerle totalmente, quando è possibile, come musei. [...] Non credo che il problema sia di come rendere abitabile Venezia; anzi credo che il problema sia di come abbandonarla presto e del tutto o trasformarne ogni funzione e ridurla tutta a una città monumento; come l’Alcazaba di Granada o il Cremlino.” *Idem*, p. 369.

160 Como já o teria feito Le Corbusier, ao proclamar “Veneza cidade Sacra”, in PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 33.

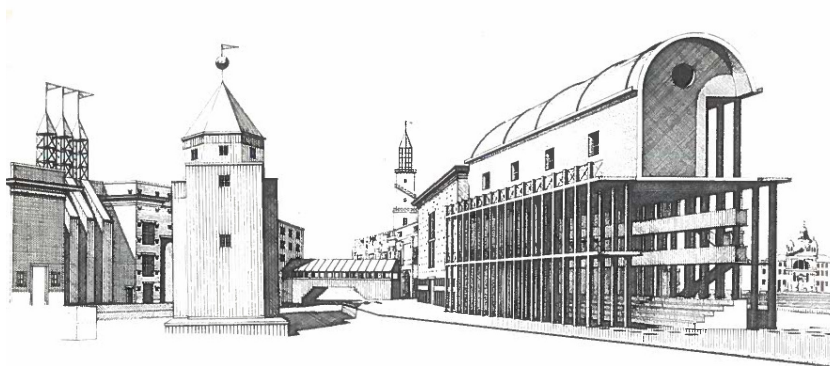
161 Compreende-se a legitimidade deste problema desde o século passado até agora, com o recorrente abandono da cidade pelos venezianos e a utilização de edifícios para alojamento temporário. As funções mais quotidianas que se mantêm na cidade, como as escolas, são usufruídas por “venezianos” pendulares, não habitantes; a cidade vive em torno do comércio e turismo.

162 Quando o panorama italiano trabalhava em torno daquilo que chama *La Tendenza*, este título não surge por acaso.

163 O texto destinou-se ao catálogo da exposição “Iluminismo e architettura del ‘700 veneto”, em Castelfranco Veneto, decorrida entre 31 de Setembro e 9 de Novembro de 1969.



88. *Capriccio Veneziano* de Canaletto.



89. *Composizione Veneziana* de Rossi.

alternativa ao real.¹⁶⁴ Assim, também Rossi projecta em Veneza, desenhando a cidade que o próprio imagina. ^[fig. 89] Esta “colagem” de arquitecturas palladianas, em que um é um projecto para Veneza¹⁶⁵ - o da ponte de *Rialto*, não realizado -, e os outros encontram-se em Vicenza - o *Palazzo Chiericati* e a *Basilica Palladiana* -, circunscrevem a memória, a dimensão de um lugar e de uma pátria, o Véneto, e os seus valores arquitectónicos. Os projectos que realiza para Veneza “[...] serão emblemáticos na verificação deste dispositivo [cidade análoga], propondo a analogia entre teatro, cidade e arquitectura.”¹⁶⁶ A arquitectura de Veneza não é aquela que apenas se encontra em Veneza, mas sim a de uma civilização *veneta*; é uma arquitectura, para além da resposta à circunstância, de espírito pragmático, racional e engenhoso.

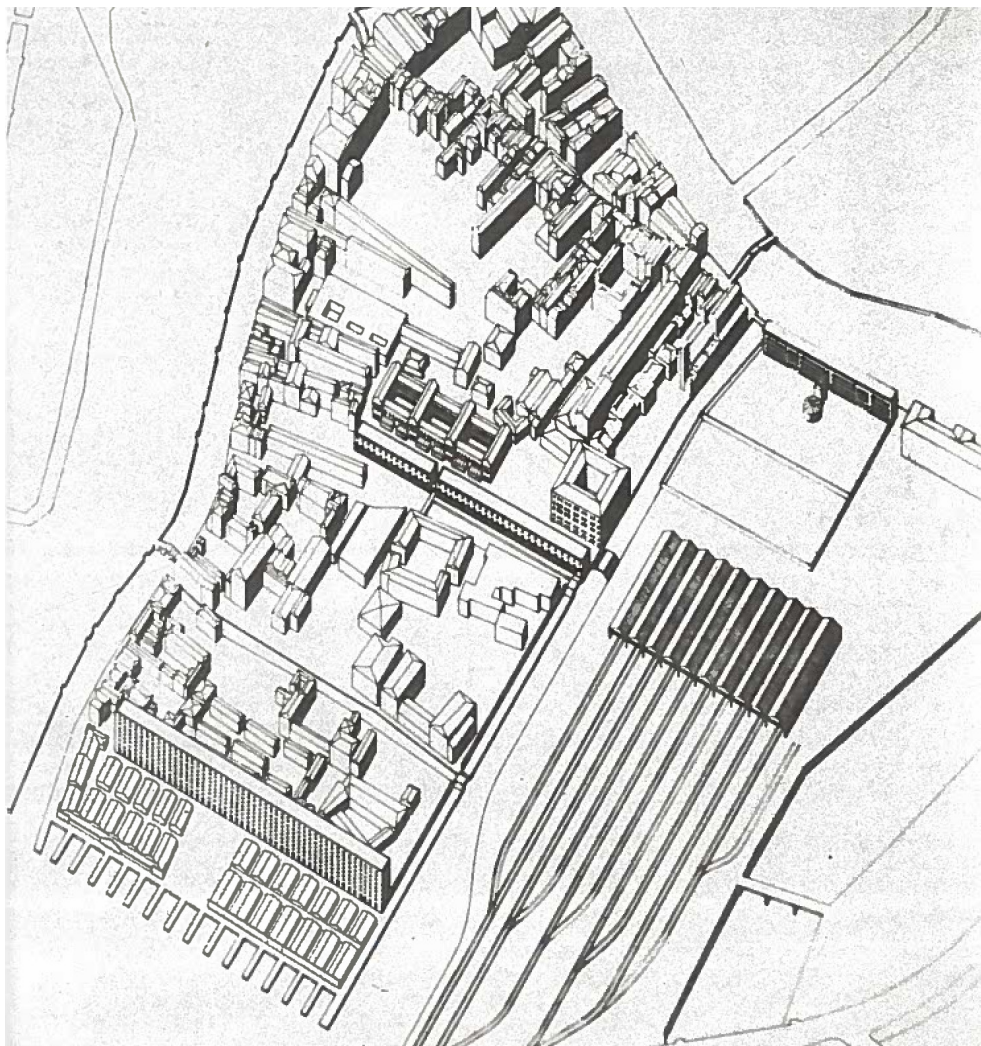
Considerando a dimensão de um lugar uma condição do estudo da cidade e da arquitectura¹⁶⁷, Aldo Rossi realiza um estudo do carácter urbano de Veneza e das cidades do Véneto. Esta investigação é resultado da experiência no curso de “Caratteri distributivi degli edifici”, colocando-se entre a análise dos edifícios e análise urbana. Regressa à questão dos centros históricos, defendendo de novo o método de construção análoga como hipótese de intervenção. Foca-se novamente no problema da relação entre investigação e projecto; os elementos da cidade e carácter dos edifícios são aspectos do problema do projecto, e constituem uma educação à arquitectura baseada no significado. Nesta investigação sobre a arquitectura da região do Véneto, na qual se foca em algumas cidades como *Padova*, serve de centro de confluências Veneza que, sendo capital, construiu uma imagem de modelo de um estado, elevando-se a um estatuto mitológico. Entrar no íntimo da arquitectura veneziana sustenta o trabalho prático, na realização de projectos a partir do início de ‘80.

164 “La definizione di città analoga è nata nella rilettura del mio libro *L’architettura della città*. [...] descrizione e conoscenza dovevano dar luogo ad uno stadio ulteriore; la capacità dell’immaginazione che nasceva dal concreto. In questo senso accentuavo il quadro del Canaletto dove, attraverso uno straordinario collage, si costruisce una Venezia immaginaria impiantata su quella vera. E la costruzione avviene mediante progetti e cose, inventate o reali, citate e messe insieme, proponendo un’alternativa nel reale. [...] Venezia si pone come la città analoga della repubblica veneta e di una più vasta nazione moderna” ROSSI, Aldo. “La città analoga: tavola” in *Lotus*, nº 13, 1976, p. 6.

165 “[...] la veduta del Canaletto si può quindi definire un progetto di architettura e un’ipotesi di progettazione architettonica dove gli elementi sono prefissati, formalmente definiti, la dove il significato dell’architettura è sempre nuovo.” ROSSI, Aldo. “L’architettura della ragione come architettura di tendenza” (1969) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 373.

166 “In definitiva tutti i progetti per Venezia saranno emblematici nella verifica di questo dispositivo, proponendo le analogie fra teatro, città e architettura.” MALACARNE, Gino. “Note sull’architettura di Aldo Rossi. Frammenti” in *Scritti su Aldo Rossi. «Care Architetture»*. 2003, p. 88.

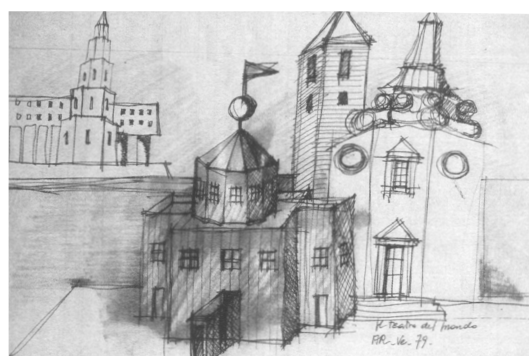
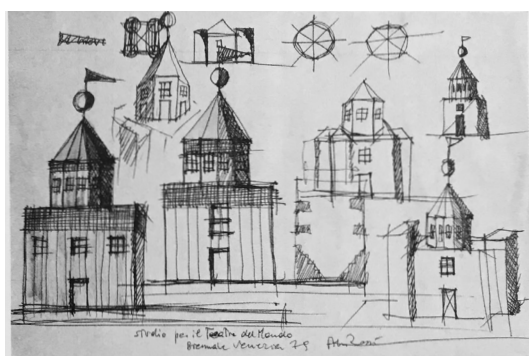
167 “La dimensione di un luogo e di una patria è una condizione nello studio della città e dell’architettura e anche questo sposta il problema dell’impiccio della salvaguardia e de restauro [...]” ROSSI, Aldo. “La città analoga: tavola” in *Lotus*, nº 13, 1976, p. 7.



90. Projecto para *Cannaregio Ovest*.

2.2.2. Interior Veneziano

Os primeiros projectos que Aldo Rossi estuda para Veneza coincidem no mesmo período de tempo. Em 1979 é contactado por Paolo Portoghesi para o desenho de um teatro flutuante a ser apresentado na primeira *Biennale di Architettura di Venezia*, em colaboração com o departamento de teatro da Bienal. Um ano depois, o teatro é construído em *Fusina*, navegando até à *Punta della Dogana*. Para a mesma mostra, Rossi desenha um portal de entrada para o *Arsenale*, um dos recintos onde se realiza a Bienal.

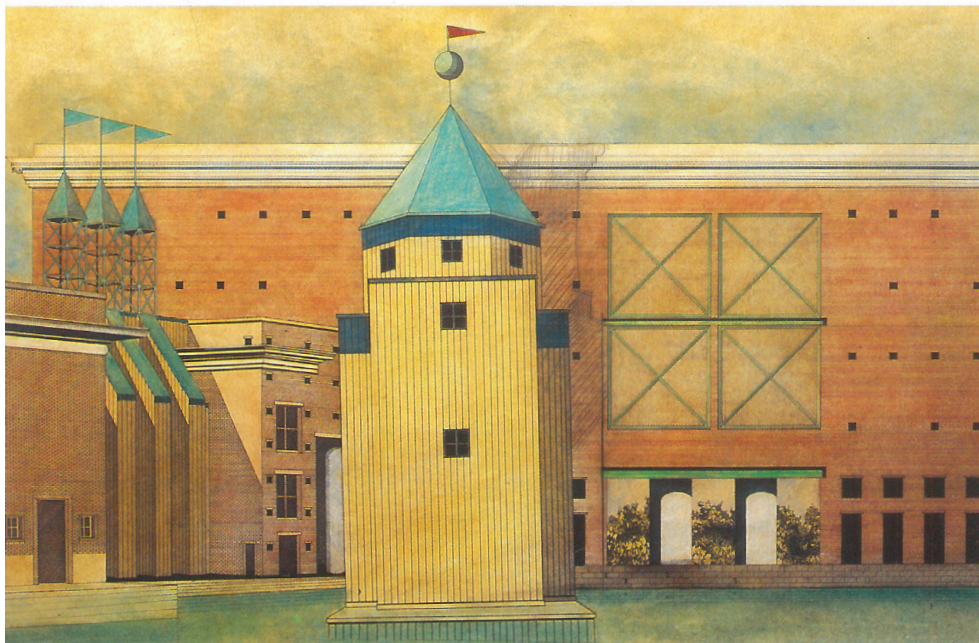


91, 92. *Teatro del Mondo*, esquisos.

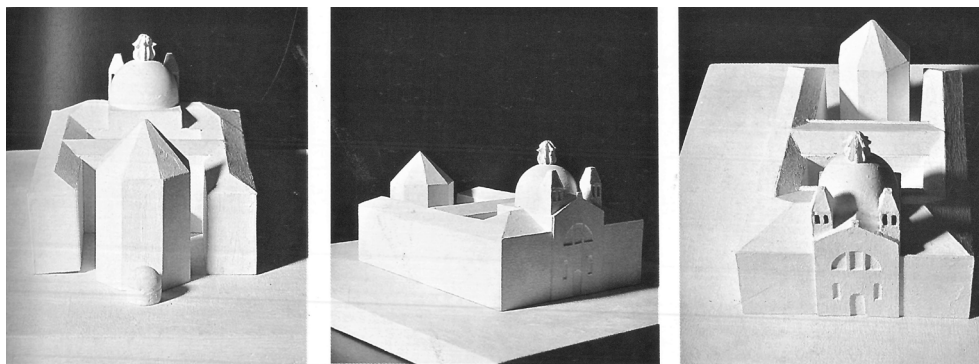
Já o desenho para *Cannareggio Ovest* [fig. 90], do mesmo ano da primeira mostra de arquitectura, nunca chegou a sair do papel. Este surge na ocasião de um concurso para intervir na zona de *Cannareggio*, resultando em 1980 na exposição das propostas dos arquitectos participantes: “10 Immagini per Venezia”¹⁶⁸. A principal intenção projectual de Aldo Rossi é a proibição da entrada de carros em Veneza, pela ponte até à *Piazzale Roma*; manter-se-ia a ligação ferroviária e a ligação automobilística reservar-se-ia aos transportes públicos. Seria também objectivo-consequência reactivar a conexão marítima entre a ilha e *Mestre*, com a adaptação do antigo matadouro em *San Giobbe* como porto.¹⁶⁹ Manter-se-ia a antiga estrutura, ampliando-a e organizando-a sem modificar a forma, tornando-se uma zona de apoio com os serviços necessários. Atrás desse porto, um edifício de alojamento turístico, é pensado como uma parede que encerra a cidade, representando um primeiro filtro ao afluxo turístico (como se vê na parte inferior da fig. 90).

168 As dez imagens de Veneza seriam os projectos de dez arquitectos: Raimundo Abraham, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Rafael Moneo, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Aldo Rossi e Luciano Semerano. Da exposição resulta o livro “10 Immagini per Venezia”, curado por Francesco Dal Co; Roma: OfficinaEdizioni, 1980.

169 A mesma zona que teria sido lugar de estudo para a construção do novo Hospital de Veneza, nunca realizado.



93. Composição com os projectos de Aldo Rossi para Veneza de 1980: Portal da *Biennale*, *Teatro del Mondo*, alçado do edifício em frente ao *Canal Grande* do projecto *Cannaregio Ovest*.



94. Projecto de Rossi para as *Zitelle* (maquete)

Este projecto fornece directrizes para uma intervenção global em Veneza¹⁷⁰, começando por *Cannaregio*, desenhando ainda nesta zona outras construções singulares, como um albergue junto ao *Canal Grande*, em frente à ferrovia. ^[fig. 93] As três criações são combinadas numa representação em estilo de *collage*, como um *capriccio* moderno. O Teatro ao centro (originalmente flutuando entre a *Dogana*, *San Giorgio* e *San Marco*), o portal de entrada no recinto do *Arsenale*, a frente do *Canal Grande* do edifício em frente à ferrovia (nunca construído); uma imagem de Veneza moderna, montada com os projectos próprios do arquitecto como proposta de projecto.

Em 1982, apresenta o projecto de restauro do complexo das *Zitelle*. ^[fig. 94] “Este projecto é interpretação de um antigo monumento veneziano, assinalado pela presença de um grande arquitecto como Palladio e da vida colectiva desenvolvida durante séculos.”¹⁷¹ Este conjunto, desenhado por Andrea Palladio, Teria sido utilizado como convento feminino, oferecendo um lar a mulheres pobres - *Zitelle* significa mulheres solteiras.¹⁷² Ao tratar-se de uma intervenção num edifício pré-existente, Rossi recorre à memória dos teatros renascentistas. Usando como exemplo também o Teatro Olímpico de Palladio, recorda como os teatros *all’antica* apropriavam-se de estruturas medievais, construindo cenários fixos em madeira.¹⁷³ O aspecto teatral e cenográfico surge pelo imobiliário que subsistia nas salas abandonadas do complexo, como uma “espécie de «arqueologia» da vida desta casa colectiva”.¹⁷⁴

O “Interno Veneziano” ^[fig. 95] desenhado apresenta um propósito maior: o trazer ao interior dos edifícios a evocação da vida do exterior, como nos teatros *all’antica*, e unir intimamente o privado e o público. O projecto em si não ficou tão conhecido quanto a imagem que revela as suas intenções. Rossi prevê o encerramento de um segundo claustro - aberto para o orto - desenhando um volume de planta octogonal e de estrutura de madeira e aço, numa linguagem formal e material semelhante ao *Teatro del Mondo* (o qual aparece representado na parede do seu interior veneziano).

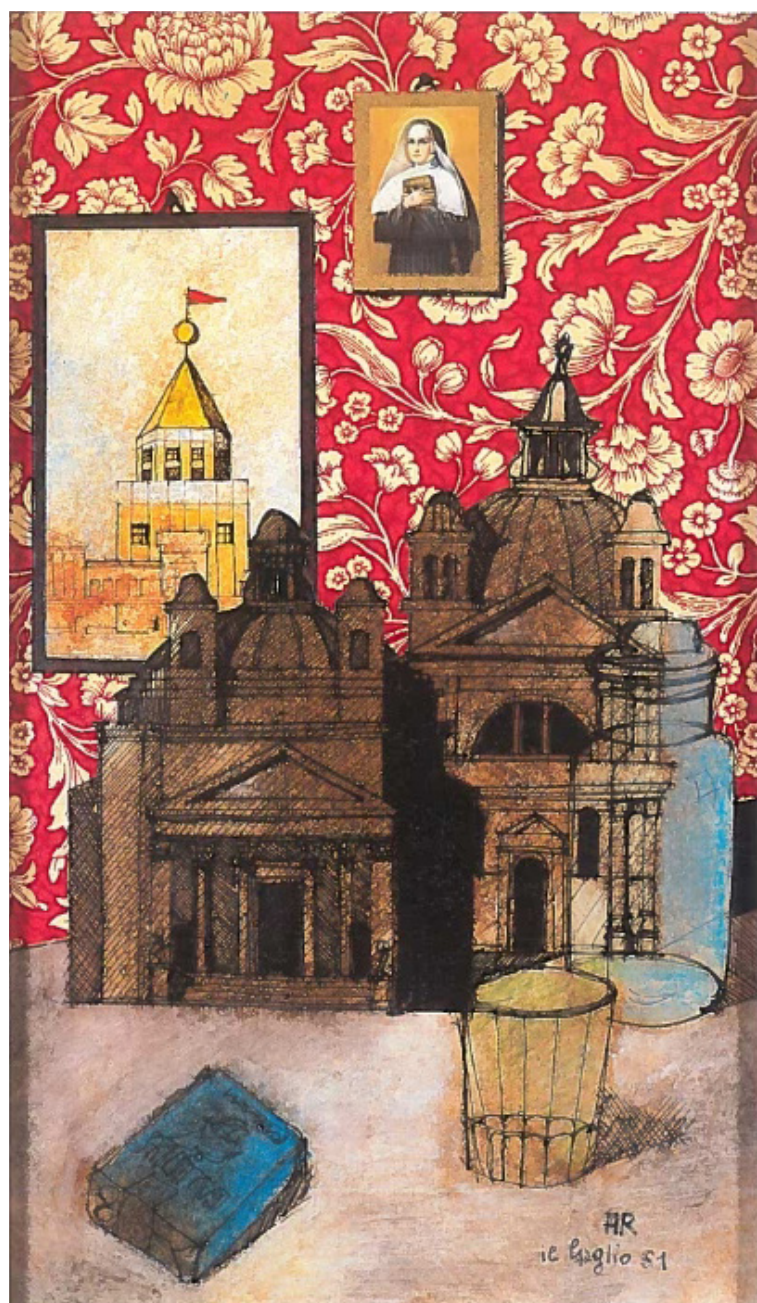
170 ROSSI, Aldo. “Progetto per Cannaregio ovest a Venezia, 1980” in *Aldo Rossi: architetture: 1959-1987*. 1987, p. 176.

171 “Questo progetto è l’interpretazione di un antico monumento veneziano, segnato dalla presenza di un grande architetto come Palladio e dalla vita collettiva che vi si è svolta per secoli.” ROSSI, Aldo. “Progetto di restauro e ristrutturazione del complesso delle Zitelle a Venezia, 1982” in *Aldo Rossi: architetture: 1959-1987*. 1987, p. 116.

172 ARNELL, Peter. *Aldo Rossi: obras y proyectos*. 1986, p. 251.

173 O caso do Teatro Olímpico é ligeiramente diverso; não é o caso de adaptação de uma estrutura medieval, tendo sido projectado por Palladio; os cenários sim, convergem ideologicamente com a criação de uma cena fixa, com uma estrutura de madeira.

174 “Quella vita collettiva che è ancora evocata dai pochi arredi nei dormitori, nel refettorio, nei laboratori [...] formano una sorta di «archeologia» della vita di questa casa collettiva che, come gli oggetti di una scena teatrale, mostra un’azione ancora possibile ed insieme l’attesa e la speranza di quest’azione.” ROSSI, Aldo. *Op. cit., loc. cit.*



95. "Interno Veneziano".

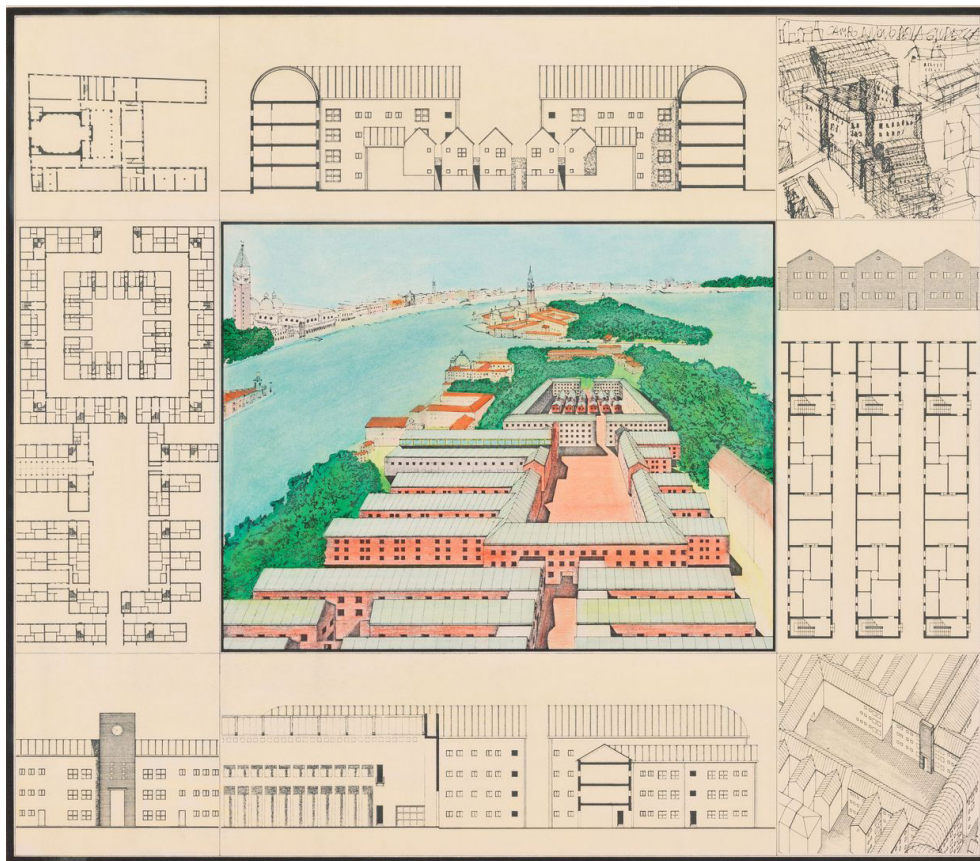


96. Composição de Rossi “Sin Titolo”.

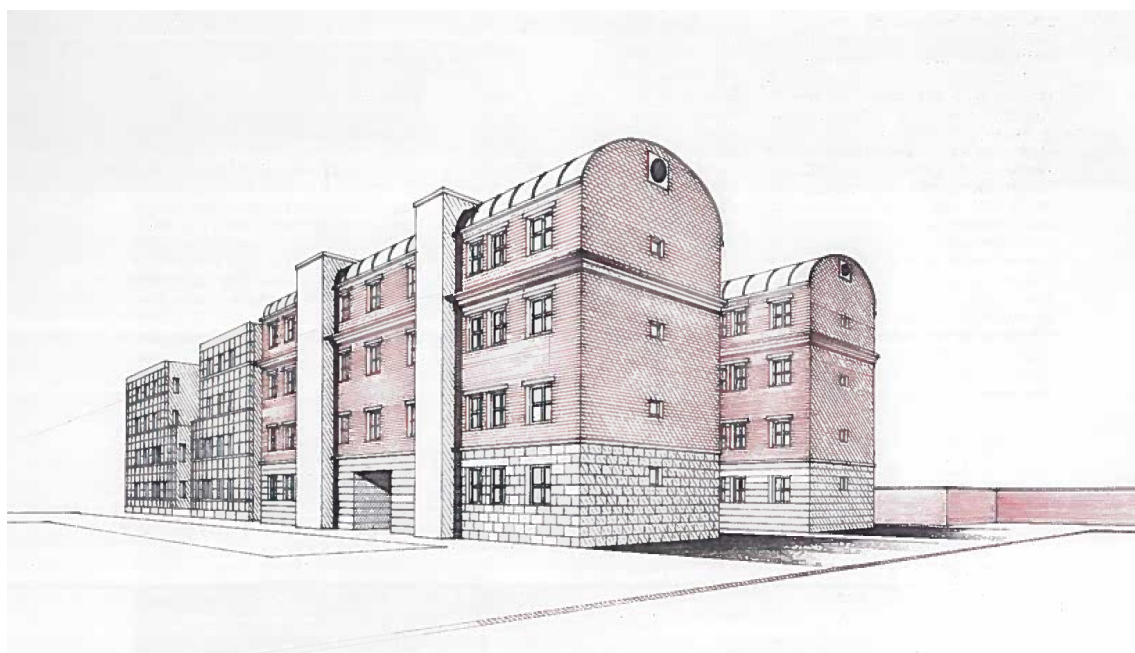
De novo observa-se a tendência do método de *collage* e da analogia como projecto autónomo; o simples acto de associar formas e ideias é em si, a arquitectura de Rossi. O recorrer às imagens da memória, quer da arquitectura da cidade, quer dos projectos pessoais, que muitas vezes se tornam objectos de fixação, revela a capacidade de renovação do seu pensamento; a partir da repetição e da reorganização dos materiais, cria constantemente novas possibilidades de realidades imaginárias.¹⁷⁵

Três anos depois, o arquitecto participa no concurso internacional lançado pelo IACP para o desenho de uma zona de habitação social na ilha da *Giudecca*, no *Campo di Marte*. As várias propostas são apresentadas na revista *Casabella* nº 518 em 1985. O primeiro lugar do concurso é então atribuído ao português Álvaro Siza, contabilizando também a possibilidade da sua proposta permitir a participação de outros arquitectos, com a distribuição dos lotes de intervenção.

175 Veja-se a fig. 96, “Sem título”, mas que se poderia chamar “A cidade rossiana”, no íntimo da ideia de cidade análoga.



97. Painei apresentado no concurso para o *Campo di Marte*.



98. Desenho/perspectiva do edifício realizado no Campo di Marte, Aldo Rossi e Carlo Aymonino.

O projecto que Rossi leva a concurso tem como linha principal de desenvolvimento a ligação ao complexo religioso das *Zitelle*, onde já teria tentado intervir anos mais tarde. Para o *Campo di Marte*, prevê um conjunto de blocos orientados segundo o eixo Norte-Sul, abrindo-se a Este para o espaço verde das *Zitelle*.¹⁷⁶ [fig. 97] Aquando da distribuição dos lotes do projecto vencedor, entre Álvaro Siza, Aldo Rossi, Carlo Aymonino e Rafael Moneo, o milanês escolhe o lote mais próximo deste espaço do edifício palladiano. O desenho de Rossi, bem como o de Aymonino, prevê a construção de dois corpos, ligados por um bloco de serviços, surgindo ao centro uma *corte* alongada. [fig. 98] Apresentado em 1988, a intervenção dos dois italianos viu o fim da sua construção em 2004. Ainda que seja este o único projecto de habitação de Rossi em Veneza a passar do papel para o real, surgiram críticas como a de Moneo, considerando o prevalecimento da tipologia sobre a forma urbana, contrariamente à abordagem de Siza.¹⁷⁷

As primeiras ideias de Rossi para Veneza mostram-se jovens e esperançosas; mas cerca de vinte anos após ter chegado à cidade o espírito parece ser outro. Seja pelo passar do tempo, ou simplesmente pela falta de concretização de alguns dos seus projectos, a discussão sobre como intervir em Veneza mostra-se cada vez mais pertinente. Rossi leva o debate a público com a organização de terceira *Biennale di Architettura di Venezia* em 1985, com o tema “Progetto Venezia”. Percebe-se agora que projectos como o de *Cannaregio ovest* revelam uma percepção ingénua do contexto veneziano.¹⁷⁸ Quando em 1985 tem em mãos um projecto da *Comune* de Veneza para a *Sacca della Misericordia* [fig. 99] (embora a imagem do projecto seja datada de 1991), admite as suas hesitações e frustrações.

176 “Il presente progetto considera l’area delle case Iacp come parte di questo «taglio» di cui costituisce una progressione all’interno dell’isola. Il progetto è quindi aperto sugli orti e si sviluppa nell’area indicata tenendo presenti gli attraversamenti principali che sono appunto quello delle Zitelle e la calle Michelangelo.” ROSSI, Aldo. “Progetto per la ristrutturazione del campo di Marte alla Giudecca a Venezia, 1985.” in FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: tutte le opere*. 2000, p. 144.

177 “Siza’s entire intervention stems from something as simple as this: the discovery that modern housing slabs can coexist with Giudecca’s old construction. Respect for the morphology, not the type, lies at the source of the project. Aymonino and Rossi’s built projects seem to advocate the opposite: typology over urban form.” MONEO, Rafael. “The Giudecca Project” in “<https://www.cca.qc.ca/en/issues/25/a-history-of-references/51243/the-giudecca-project>”.

178 “All these projects are concerned with a city, and around others where building is not allowed. I am not referring to the legislation, and to the Institutions for the protection of Venice, but to something deeper for the architect. Also in the surroundings of Venice, we find ourselves before stones, which might be untouchable.” ROSSI, Aldo. “The Venice Project” in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p. 14.



99. Projecto para a *Sacca della Misericordia*.

“Verdadeiramente não sei que coisa se pode fazer desta área ou melhor desta superfície de água se não qualquer pontão. Não sei se quero construir ao centro como uma torre de pedra da Istria. Mas nesta cidade onde não se pode fazer nada, não creio que haja possibilidade.”¹⁷⁹

O último projecto que realiza para a cidade é o da reconstrução do teatro La Fenice que, envolto em controvérsias burocráticas, à semelhança do *Campanile* de San Marco, terá sido reconstruído à mais fiel imagem do antigo ícone de Veneza. De novo, na sala que adquire o nome do arquitecto, é montada uma representação à escala da fachada da Basílica de Vicenza, compondo a cena do palco. O tema da fachada era também recorrente em Aldo Rossi - ainda que criticado por muitos, pelas associações pós-modernistas, também pelos contextos em que se inserem. É o caso do primeiro portal que desenha para a Bienal de 1980 [fig. 100], polémica pelo tema “Presenza del Passato” e pela afirmação de um pensamento pós-moderno; este recorda elementos marítimos, erguido em materiais tradicionalmente usados nas construções venezianas. Em 1991, para a Quinta Mostra de Architettura representa os ícones da Sereníssima, o perfil de *San Marco*, *San Giorgio* e a *Dogana*, com o seu *Teatro del Mondo* e o Leão de Veneza ao centro. [fig. 103]

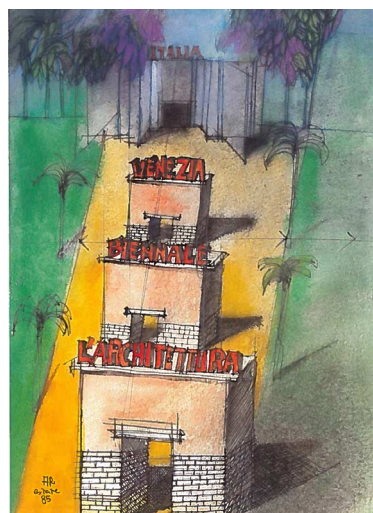
Em *La Fenice* a homenagem a Palladio é evidente, [fig. 104] regressando ao seu “Interno Veneziano”, trazendo ao interior de uma sala de espectáculos um pouco do mundo, da memória veneziana. Mas, para além de um tributo, a intervenção esconde por detrás da fachada uma outra mensagem. “Aldo Rossi, citando Henry James, teria escrito, na relação que acompanhava a sua proposta para a reconstrução, que «de Veneza não há mais a dizer»”.¹⁸⁰

179 “Vista la Sacca della Misericordia dove ho un progetto dal Comune. Veramente non so cosa si voglia fare di quest’area o meglio di questa superficie d’acqua se non qualche pontile. Non so davvero anche se vorrei costruire al centro come una torre di pietra d’Istria. Ma in questa città dove non si può fare nulla non credo vi siano possibilità.” ROSSI, Aldo. Citado por: DAL CO, Francesco. *I quaderni azzurri*, n° 31 (1985), 1999.

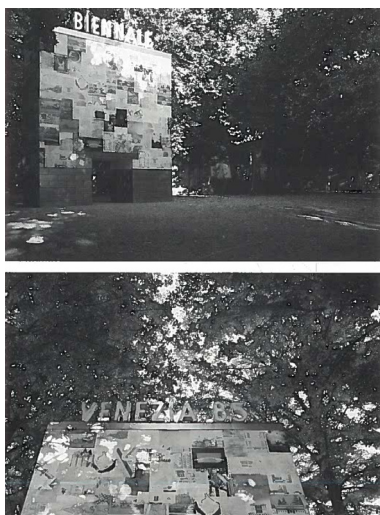
180 “Aldo Rossi, citando Henry James, aveva scritto, nella sua relazione che accompagnava la sua proposta per la ricostruzione, che «di Venezia non c’è più nulla da dire», salvo poi immaginare un progetto che non era solo ricostruttivo ma che, piuttosto, inglobava, verrebbe da dire, la ricostruzione all’interno di un edificio contemporaneo.” FERLENGA, Alberto. “La Fenice Ricostruita: non è vero che «di Venezia non c’è più nulla da dire»” in *Casabella*, n° 719, 2004, p. 5. Cf. “Come sempre la città è insolitamente bella quando ne sei completamente stanco - ovviamente per la nebbia. Apparente abbandono ecc. _ ma davvero di questa città non si può dire nulla perchè tutto è già stato detto.” ROSSI, Aldo. Citado por: DAL CO, Francesco. *I quaderni azzurri*, n° 31 (1985), 1999.



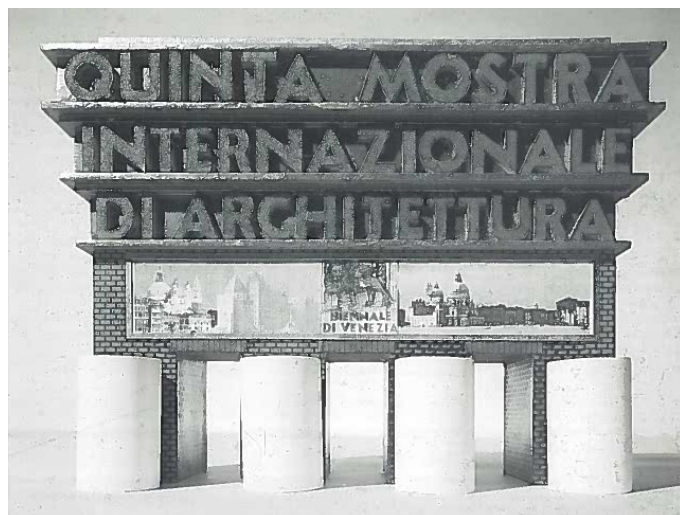
100. Esquissos do portal para a Bienal de 1980.



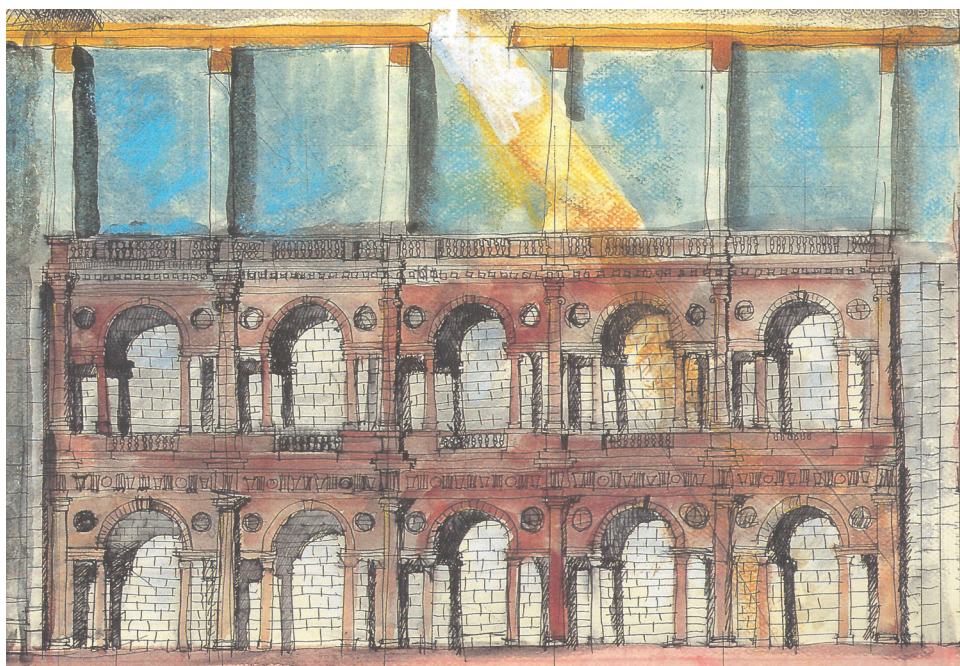
101. Portal para a Bienal de 1985.



102. Portal para a Bienal de 1985.



103. Maquete do portal para a Bienal de 1991.

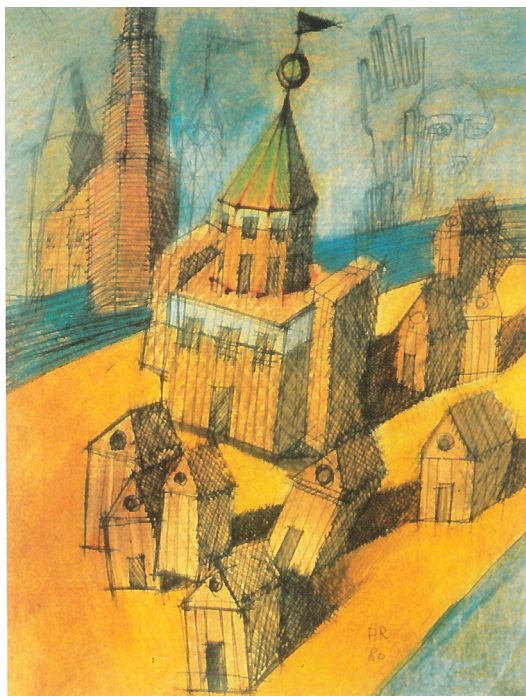


104. Desenho do projecto do teatro *La Fenice*; Sala Rossi, representação à escala da Basilica Palladiana

Como afirma Alberto Ferlenga, neste projecto Rossi não impõe a sua personalidade, “dá um passo atrás na sua afirmação pessoal”¹⁸¹, algo que o projecto requeria, mostrando um “sinal de grandeza” do próprio arquitecto.¹⁸² Porém pode-se ler como sinal de desistência, escondida atrás de uma máscara representativa e enaltecadora de uma nação.

181 “Che in alcune occasioni l’architetto faccia un passo indietro rispetto all’affermazione di sé è già segno di grandezza. La Fenice richiedeva questo e il suo architetto, che proprio a Venezia, in un piccolo teatro galleggiante aveva dato, quasi venticinque anni fa, la sua prova più bella e discreta, ha risposto adeguatamente.” FERLENGA, Alberto. *Op. cit.*, p. 5.

182 Como não o faz no edifício do *Campo di Marte*, muito mais assumido e obstinado, talvez até pela derrota no concurso inicial.



105, 106. Desenhos de estudo para o *Teatro del Mondo*.



107. *Teatro del Mondo*, Punta della Dogana e Chiesa della Salute.

2.2.3. *Teatro del Mondo*

No verão 1979 davam-se então os preparativos para a *I Mostra Internazionale di Architettura di Venezia*, organizada por Paolo Portoghesi. Em ocasião da exposição “Venezia e lo Spazio Scenico”, este alia-se a Maurizio Scaparro, director da Bienal de Teatro, propondo a Aldo Rossi a concepção de um teatro flutuante. Este projecto comum que inaugura a actividade dos sectores de Teatro e de Arquitectura é concebido como uma homenagem a Veneza. No catálogo da exposição explicam:

“Arquitettura e teatro, costruzione della città e rappresentazione della vita, incontrano in Venezia una delle coniugazioni più profonde e attraenti. [...]”

O sector Arquitectura e o sector Teatro encontram-se sobre o terreno da reavaliação/revalorização dos lugares como matrizes da cultura: pela exigência, por um lado, de desenvolver a própria ação na análise da palavra teatral e dos espaços cénicos [...], por outro lado, de reinventar e reprojectar a cidade existente através da reintegração do imaginário e do novo uso do efémero.”¹⁸³

Segundo Manlio Brusatin, Rossi não aceita o desafio de imediato, mostrando-se reticente.¹⁸⁴ Porém, ainda antes de receber a documentação relativa aos teatros do *cinquecento* veneziano, como teria combinado com os dois responsáveis (Portoghesi e Scaparro), começam a surgir os desenhos.

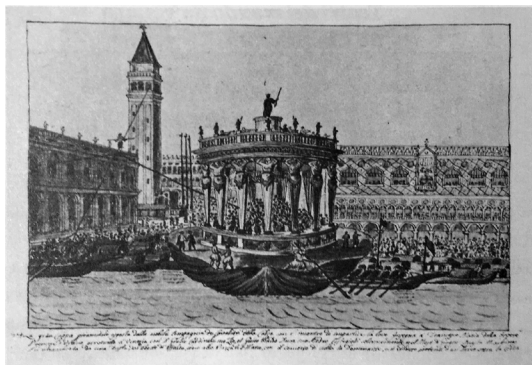
“O *teatro del mondo* é uma tipologia um pouco misteriosa”.¹⁸⁵ Se por um lado remete aos teatros elisabetianos, por outro, muito mais directo, faz parte de um capítulo do *cinquecento* em Veneza (que eles próprios se chamavam teatros ou máquinas do mundo¹⁸⁶), quando o problema do

183 “Architettura e teatro, costruzione della città e rappresentazione della vita, trovano a Venezia una delle coniugazioni più profonde e avvincenti. [...] Il settore Architettura e il settore Teatro si sono così incontrati sul terreno della rivalutazione dei luoghi come matrici della cultura: sull’esigenza, da una parte, di sviluppare la propria azione nell’analisi della parola teatrale e degli spazi scenici, attraverso i quali la lingua è ciclicamente nata, morta e risorta, sull’importanza e attualità, dall’altra parte, di reinventare e riprogettare la città esistente attraverso la reintegrazione dell’immaginario e del nuovo uso dell’efimero.” PORTOGHESI, Paolo; SCAPARRO, Maurizio. “Venezia. Teatro del Mondo” in *Venezia e lo spazio scenico*. 1980, p. 7.

184 “[...] consta que Rossi não aceitou o desafio com entusiasmo: Brusatin recorda-nos que o arquitecto acolheu a proposta com incerteza.” PISANI, Daniele. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha*. 2017, pp. 37-38.

185 PORTOGHESI, Paolo. *Aldo Rossi: Teatro del Mondo*. “<https://vimeo.com/132710579>” Director: Dario Zanasi; Produção: Benedetta Basevi; Texto: Francesco Saverio Fera. 45’, 2004.

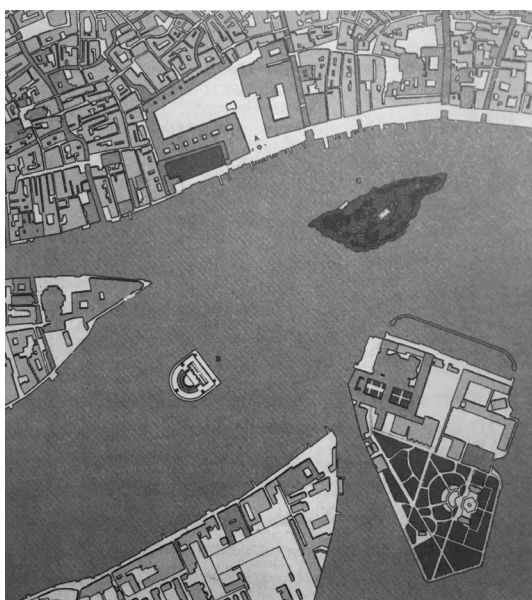
186 “[...] Venezia fu e rimane uno dei «teatri del mondo» e un significato preciso vuole avere il rievocare la tradizione cinquecentesca dei teatri natanti (che si chiamavano appunto teatri o macchine del mondo) [...]” PORTOGHESI, Paolo; SCAPARRO, Maurizio. *Op. cit., loc cit.*



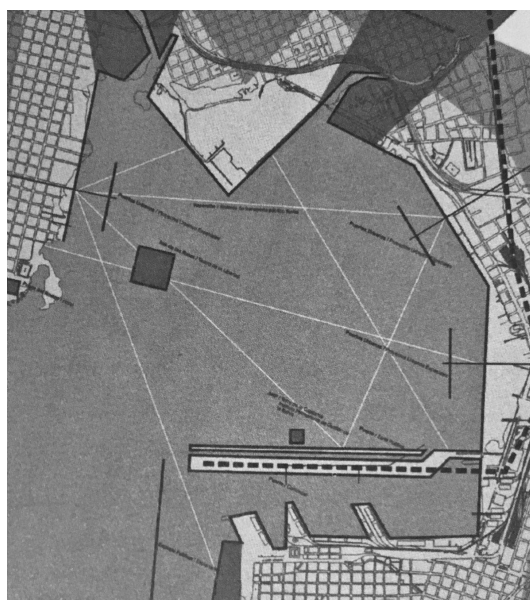
108. Giovanni Grevembroch, *Teatro del Mondo*, 1564.



109. Vincenzo Scamozzi, *Teatro del Mondo*, 1597.



110. Alvise Cornaro, proposta para o Bacino Marciano, c. 1560. Entre a *Dogana* e *San Giorgio*, o teatro.



111. Paulo Mendes da Rocha, proposta de um teatro para a baía de Montevideo, 1998.

envolvimento do público nos espectáculos, em tudo o que era festa. Assim, surge a representação de um palco-cénico flutuante, como o que Vincenzo Scamozzi desenha. ^[fig. 109] Esta construção, de forma a permitir a visão transversal do espectáculo, é composta por colunas, elementos verticais permeáveis entre si, lembrando formalmente um *tempieto*.

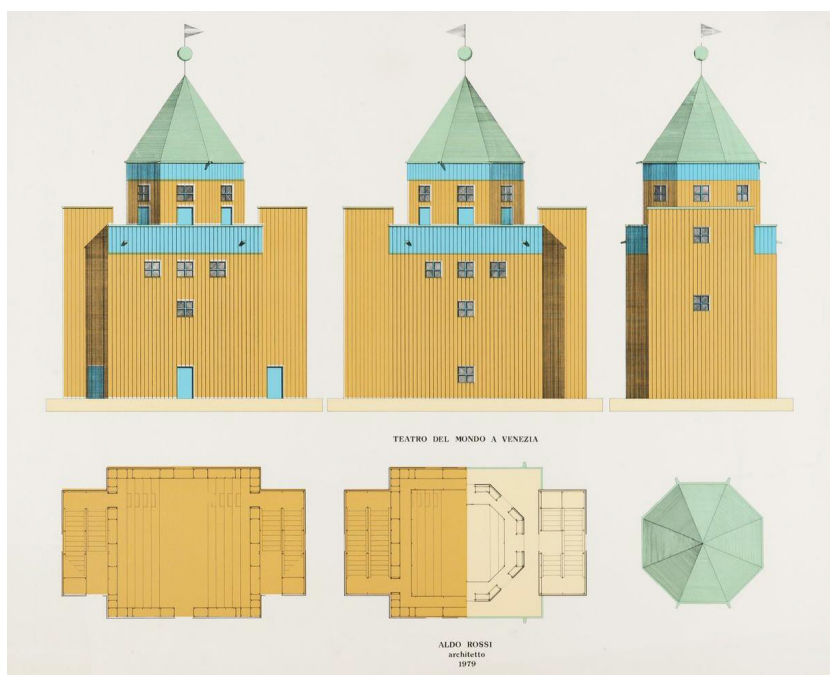
Também no século XVI sabe-se de um projecto de Alvise Cornaro, figura ligada a Palladio, de um teatro colocado entre a *Punta della Dogana*, *San Giorgio* e *San Marco*. ^[fig 110] A reconstituição de Tafuri revela a localização do teatro de Cornaro, aproximadamente onde o teatro de Rossi se vai posicionar: no “centro” da triangulação que reúne os principais monumentos venezianos, como se se pegasse em “San Giorgio, La Salute, Palazzo Ducale e praça San Marco como pontos fixos de uma triangulação em torno da qual se reconstrói Veneza”.¹⁸⁷ No mesmo local o *Teatro del Mondo* de Rossi entra em cena em Veneza, ela própria um dos “teatros do mundo”.

Aldo Rossi desenha o teatro utilizando as formas regulares e recorrentes na arquitectura clássica italiana, o octógono, quadrado e o círculo; considera a altura de 20 metros para que a sua construção se confronte com a torre da *Punta della Dogana*, o que provoca uma sensação de desproporção em relação à barcaça que suporta o teatro. Os seus desenhos mais esquemáticos revelam a sua preocupação com as medidas gerais e a definição da forma a partir destas: distâncias para escadas de acesso, a altura das bancadas da plateia, entre outros.

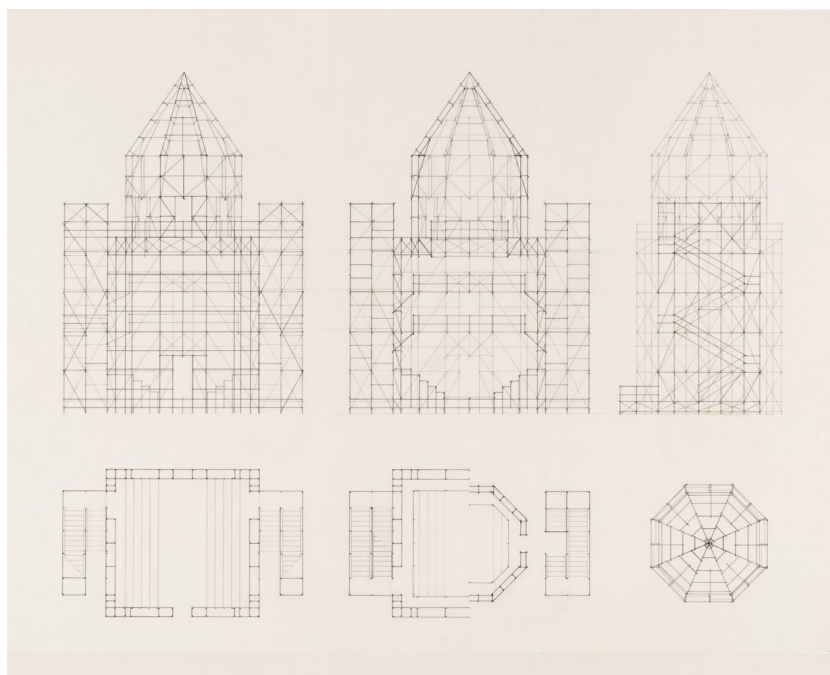
O projecto de execução do teatro é bastante enigmático: pouco se sabe de desenhos rigorosos realizados. E, naturalmente, durante a construção da estrutura em ferro nas margens da laguna em Fusina, várias alterações foram feitas ao projecto original.¹⁸⁸ Luciano Semerani recorda:

187 “Come se voi prendeste San Girogio, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fisse di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia.” in ROSSI, Aldo. “Che fare delle vecchie città?” (1968) in *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1989, p. 368.

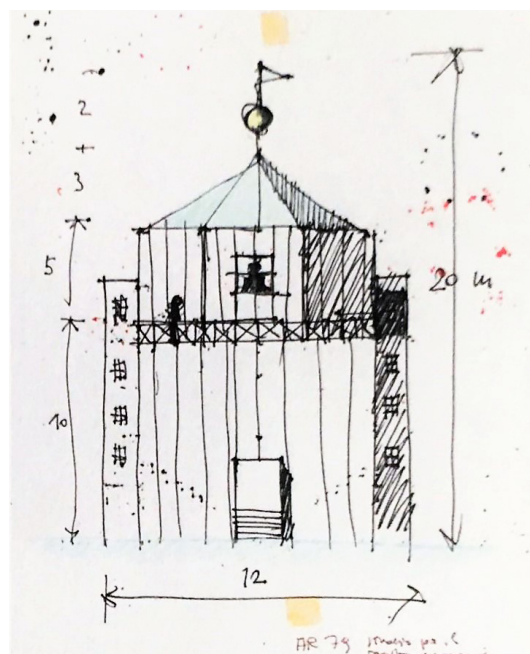
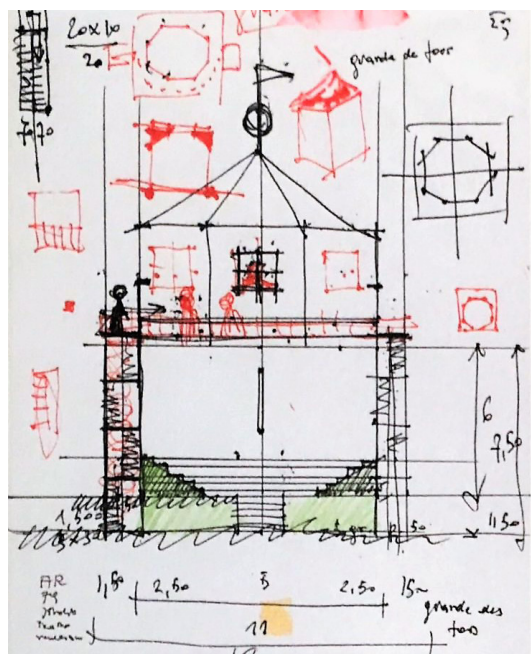
188 Os poucos desenhos de estruturas que se encontram foram realizados após a construção, mesmo até quando se voltou a montar o teatro em Génova, em 2004.



112. Alçados e Plantas. Escala 1:500.



113. Alçados e Plantas da estrutura metálica. Escala 1:500.



114, 115. Desenhos de estudo.

“Este teatro apoiava-se sobre uma barçaça que se chamava «Argentino», uma embarcação que estava um pouco inclinada, portanto toda a construção era um pouco torta e eu, que sou uma pessoa pouco heróica, disse-lhe «Parece-me grave, já viste que está torto?» Resposta: «Magnífico, não?»”¹⁸⁹

189 “Un aneddoto: mi ricordo che quando stava costruendo il «Teatro del Mondo» invitò Carlo Aymonino, Gianugo Polesello e me ad andare a vederne la costruzione. [...] Questo teatro poggiava su una zattera che si chiamava «Argentino», uno zatterone che stava un po’ inclinato, per cui tutta la costruzione era un po’ sbilencia e io, che sono una persona poco eroica, gli dissi: «Mi pare grave, hai visto che sta tutto storto?» Rispose: «Magnifico, no?!» [...] Venne un ioeraio, o l’ingegnere - non mi ricordo -, a dirgli che una delle giunture in diagonale sarebbe capitata proprio al centro di un’apertura, una finestra prevista nel disegno de rivestimento in legno. Il che l’avrebbe resa inapribile. E un’altra volta Aldo disse: «Magnifico!»” SEMERANI, Luciano. “Alcune cose che dovete ancora sapere su Aldo Rossi” in *Scritti su Aldo Rossi*. «Care Achitette». 2003, p. 58.



116. Aldo Rossi e o teatro, viajando até Veneza.

“Diferentemente [do Teatrinho Científico, que projecta também em 1979] o projecto para o teatro do mundo o chamemo-lo por isso teatro veneziano caracteriza-se por três factos: ter um espaço usável preciso, ainda que não necessário; o colocar-se como volume segundo a forma dos monumentos venezianos; estar sobre a água.

Parece evidente que estar sobre a água seja a sua característica principal, uma barça, um barco: o limite ou fronteira da construção de Veneza. [...]

Não sei se e como este teatro ou teatrinho veneziano será construído mas esse crescerá nos meus e nos outros desenhos porque tem como um carácter de necessidade: a sua limitada capacidade permite a possibilidade de espectáculos directos, de vários tipos e sobretudo com um lugar central da cidade. [...]

Estas são poucas notas sobre um meu projecto independentemente da possibilidade da sua construção ou do seu uso. Mas certamente não independente de uma construção veneziana, de um modo de projectar que busca no real a fantasia.”¹⁹⁰

190 “Differentemente il progetto per il teatro del mondo o chiamiamolo per questo teatro veneziano si caratterizza da tre fatti, l’averne uno spazio usabile preciso anche se non precisato, il collocarsi come volume secondo la forma dei monumenti veneziani, essere sull’acqua. Appare evidente come essere sull’acqua sia la sua caratteristica principale, una zattera, una barca: il limite o confine della costruzione di Venezia. [...] Non so se e come questo teatro o teatrino veneziano sarà costruito ma esso crescerà nei miei e negli altri disegni perché ha come un carattere di necessità: la sua limitata capienza permette la possibilità di spettacoli diretti, di tipo vario e soprattutto con un luogo centrale della città. [...] Questi sono le poche note su un mio progetto indipendenti dalla possibilità della sua costruzione e dal suo uso. Ma certamente non indipendenti da una costruzione veneziana, da un modo di progettare che cerca solo nel reale la fantasia.” ROSSI, Aldo. “Il progetto per «il teatro del mondo»” in *Venezia e lo spazio scenico*. 1980, p. 110.



117. Em Fusina, era um primeiro sinal de humanidade.



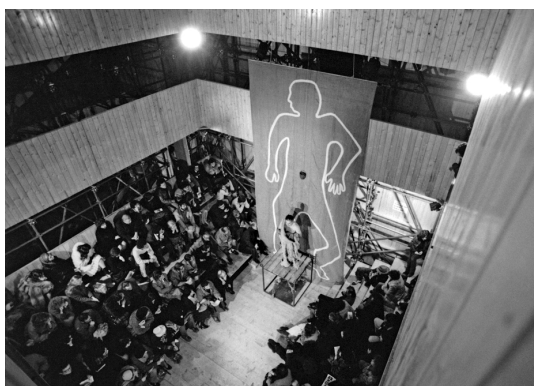
118. No meio da água, era como um fantasma.



119. Em Veneza, era uma torre da imutável paisagem.



120. À noite, iluminava-se como um farol.



121. No interior, um verdadeiro teatro com vários planos e pontos de vista, com uma ação central.



122. Em movimento (mas também estático), era uma peça de uma ação exterior, a vida veneziana.

O *Teatro del Mondo*, demónio da analogia, como lhe chama Daniel Libeskind¹⁹¹, transforma-se e transforma a paisagem na qual se insere.

“O Teatro do Mundo move-se entre as cúpulas e os monumentos venezianos e depois navega, confrontando-se idealmente com a civilidade veneziana do mar Adriático, até Dubrovnik. Ao passar cria novas e imprevistas composições urbanas com os lugares atravessados. É uma maquina teatral a vários níveis: além de consentir no seu interior a representação, é um ponto de observação pensado também para ser observado; isto permite uma espécie de inversão (difusão) entre teatro e cidade: ao passar, modificando em sequência diversas cenas urbanas, inventa possíveis «cidades análogas». O teatro é uma torre que recorda outros edifícios públicos, um farol, outros teatros e teatrinhos, outras construções venezianas construídas para as festas dobre a água, é uma construção que remete a uma Veneza ainda não de pedra. Trata-se definitivamente de uma síntese poética, em torno a «formas sem evolução», onde as «analogias são intermináveis». O Mundo, o «Globo», suspenso sobre uma barça, é como o teatro shakespeariano, é um teatro que estala/range e oscila durante o espectáculo.”¹⁹²

Era sabido, já desde o início, a brevidade da presença do teatro em Veneza; não haveria sequer possibilidades económicas da manutenção da barça sobre a qual se apoiava. Assim, *Teatro del Mondo* deixa Veneza e viaja até Dubrovnik, uma das cidades dominadas pela República da Sereníssima, a cidade mais veneziana fora de Veneza. Ocupa então uma posição central na baía, em concordância com as estruturas fortificadas da cidade. Em 1981 a obra é então desmontada e perde-se rasto de algumas das partes constituintes.

191 “[...] como afirmou Daniel Libeskind, é «un autentico demone dell’analogia: una architettura con radici nella storia e risponde che sono tanto inattese quanto automatiche».” PISANI, Daniele. *Op. cit.*, pp. 40-41.

192 “Il Teatro del Mondo si muove verso le cupole e i monumenti veneziani e poi naviga, confrontandosi idealmente con la civiltà veneziana del mare Adriatico, fino a Dubrovnik. Al suo passaggio crea nuove e impreviste composizioni urbane con i luoghi attraversati. È una macchina teatrale a più livelli; oltre a consentire al suo interno la rappresentazione, è un punto di osservazione pensato anche per essere osservato; questo permette una sorta di rovesciamento fra teatro e città: al suo passaggio, modificando in sequenza diverse scene urbane, inventa possibili «città analoghe». Il teatro è una torre che ricorda altri edifici pubblici, un faro, altri teatri e teatrini, altre costruzione veneziane costruite per le feste sull’acqua, è una costruzione che rimanda a una Venezia non ancora di pietra. Si tratta in definitiva di una sintesi poetica, intorno a «forme senza evoluzione», dove le «analogie sono sterminate». Il Mondo, il «Globo», sospeso sopra una chiatta, è esposto al potere dell’acqua - alle improvvise maree e alle più somesse tempeste - e, come il teatro shakespeariano, è un teatro che cigola e traballa durante lo spettacolo.” MALACARNE, Gino. “Note sull’architettura di Aldo Rossi. Frammenti” in *Scritti su Aldo Rossi. «Care Architetture»*. 2003, p. 87.



123. Na laguna, em Veneza (1979/1980)



124. Na baía, em Dubrovnik (1980)



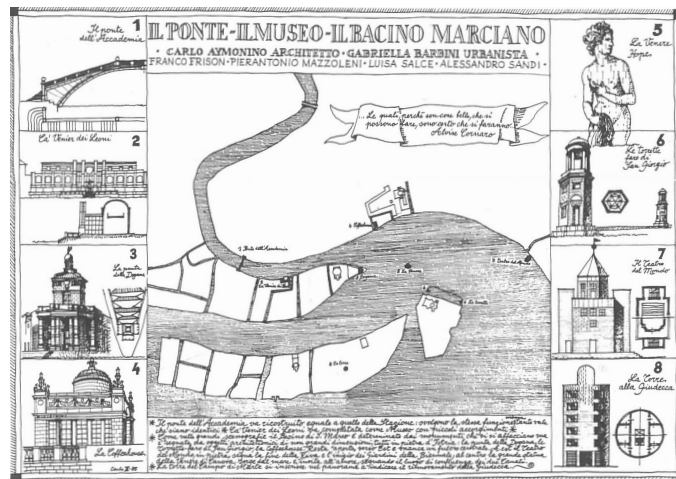
125. Na Piazza Caricamento, em Genova (2004)

“Contou-me Aldo Rossi que atravessara o Adriático, com um grupo de teatro a bordo. Os pescadores suspendiam o trabalho, atónitos largavam o leme, com medo talvez, sem saber de onde viria e para que e com quem aquele objecto desconhecido, barco antiquíssimo ou invenção ou ilusão.

Contou-me Aldo Rossi, em Veneza, com a precisão e a emoção que eram próprias da sua natureza. De tal forma que eu pude «ver» a nave encantada a desaparecer lentamente, envolta em nevoeiro, gravada na memória.”¹⁹³

Anos mais tarde, em 2004, já após a morte do arquitecto, o teatro é reconstruído - ou melhor, reproduzido - na *Piazza Caricamento* em Génova, para a celebração de “Génova Capital Europeia da Cultura”. Terá sido novamente desmontado.

O breve tempo de permanência do Teatro del Mondo não determina o seu tempo de existência. Aldo Rossi retorna a ele nas memórias e nos desenhos - ao redesenhá-lo e inseri-lo nos mais variados contextos, muitas vezes imaginários.¹⁹⁴ E o próprio teatro retorna a Veneza de quando em vez, nas memórias de outros arquitectos e dos venezianos, como uma “permanência imaterial”.



126. Carlo Aymonino, *Ca' Venier dei Leoni*. (1985)

193 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Evocação de Aldo Rossi” (2007) in *01 Textos*. 2009, p. 389.

194 “E há nisto, por parte de todo o artista autêntico, a vontade de refazer, mas não de refazer para alterar (que é próprio das pessoas mais superficiais), mas de refazer por uma estranha vontade de profundidade do sentido das coisas, para ver que acção se desenvolve no mesmo contexto ou, vice-versa, de como isto, com ligeiras alterações, modifica a acção.” ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981), 2013, p. 119.



127. Esquisso da *Piazza San Marco* (1981).

2.3. Álvaro Siza

2.3.1. Um Encantamento Absoluto

É no centro histórico da Sereníssima, que recaem as atenções do público; os arquitectos não seriam excepção, bem pelo contrário, como já vimos em Le Corbusier, dedicam especial atenção em anotar as impressões deste lugar tão particular. Álvaro Siza não escapa a este encanto que Veneza impõe.

“Há duas cidades em Itália que particularmente me emocionam, sempre que as visito e por muitas vezes que o faça: Veneza e Nápoles. [...] O fascínio de Veneza resulta sobretudo da sensação de total liberdade de movimentos, sendo os únicos obstáculos canalizados e constantemente atravessados por pontes. Esse fascínio marcou profundamente Le Corbusier, o arquitecto que sonhava uma cidade nova feita para o homem livre.”¹⁹⁵

As visitas ficam imortalizadas nos seus característicos desenhos. O mestre da escola do Porto não resiste a representar a cidade; com a caneta risca aquilo que parecem ser os elementos que compõe a praça - o *Campanile*, a Basílica, as *Procuratie* e as duas Colunas; *San Marco*, lugar de fascínio, quase obsessão. Da mesma maneira que se lê - mais concretamente - nos desenhos de um jovem Le Corbusier pela primeira vez em Veneza, o desenho de Siza “trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do sítio que se observa, os desejos que suscita, as tensões que induz”¹⁹⁶.

“Isto é uma coisa única, que é uma cidade feita com água e terra. Não há muita coisa assim. (...) Esta Praça de São Marcos é uma construção de séculos. Com épocas diferentes, sempre mantém o carácter de “a praça”, o centro de Veneza. [...] Há grandes transformações mas o espírito de S. Marcos é medieval, desde a Idade Média ou antes. Portanto tem esse peso, não é? Que não é sequer evidente visivelmente mas que dá ... dá densidade, dá peso à Praça.”¹⁹⁷

195 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Nápoles” (2004) in *01 Textos*. 2009, p. 310.

196 GREGOTTI, Vittorio. “Sobre Álvaro Siza” in *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. 2017, p. 132.

197 SIZA VIERIA, Álvaro. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.



128. Esquisso da *Piazza San Marco* (s.d.).



129. Esquisso da *Basilica* e do *Campanile* (1981).



130. Esquisso da *Basilica* e do *Palazzo Ducale* (1994).



131. Esquisso da *coluna de San Marco* (1994).



132. Álvaro Siza no vaporetto numa das últimas visitas a Veneza em 2016.

O discurso não se altera com os anos. Veneza tem sempre esse poder de fascínio. Uma mais recentes visitas é prova disso; a emoção e sensibilidade transparecem.

“Por muito que a visitemos, Veneza desperta sempre um encantamento súbito e incontornável, como se fosse a primeira vez. Uma sensação de haver viajado no tempo e não somente no espaço.”¹⁹⁸

“Veneza? É um encantamento absoluto. Ainda hoje quando vou a Veneza entro no Vaporetto ... Grande Canal... a sensação é como na primeira visita. (...) É sempre uma sensação de encanto, nem que se venha 20 vezes, 30 vezes... É sempre um choque grande, um choque bom.”¹⁹⁹

198 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Evocação de Aldo Rossi” (2007) in *01 Textos*. 2009, p. 389.

199 SIZA VIERIA, Álvaro. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.



133. Encontro no Lido, conferência “Quale Movimento Moderno?” (1976). Álvaro Siza, o segundo à direita.



134. Encontro no Lido, conferência “Quale Movimento Moderno?” (1976). Aldo Rossi, no canto esquerdo.



135. Painéis expostos por Siza na mostra “Europa-América: Centro storico e suburbio” (1976).



136. Aldo Rossi e a *Città Analoga* na mostra “Europa-América: Centro storico e suburbio” (1976).

2.3.2. Encontros Venezianos

Após o final da ditadura em Portugal, as arquitecturas contemporâneas portuguesa e italiana tenderam a cruzar-se mais frequentemente. Assim, vemos arquitectos como o próprio Rossi, que projecta o “bacalhau” para Setúbal, no bairro da Malagueira; também os portugueses se deslocam por terras italianas, em busca de actualizações e de levar a arquitectura portuguesa à discussão internacional. As primeiras intervenções de Álvaro Siza em Itália, ainda numa fase jovem, acontecem no sul; importa-nos considerar o contacto que tem com a cidade de Veneza e com os arquitectos da cidade, em especial Aldo Rossi.

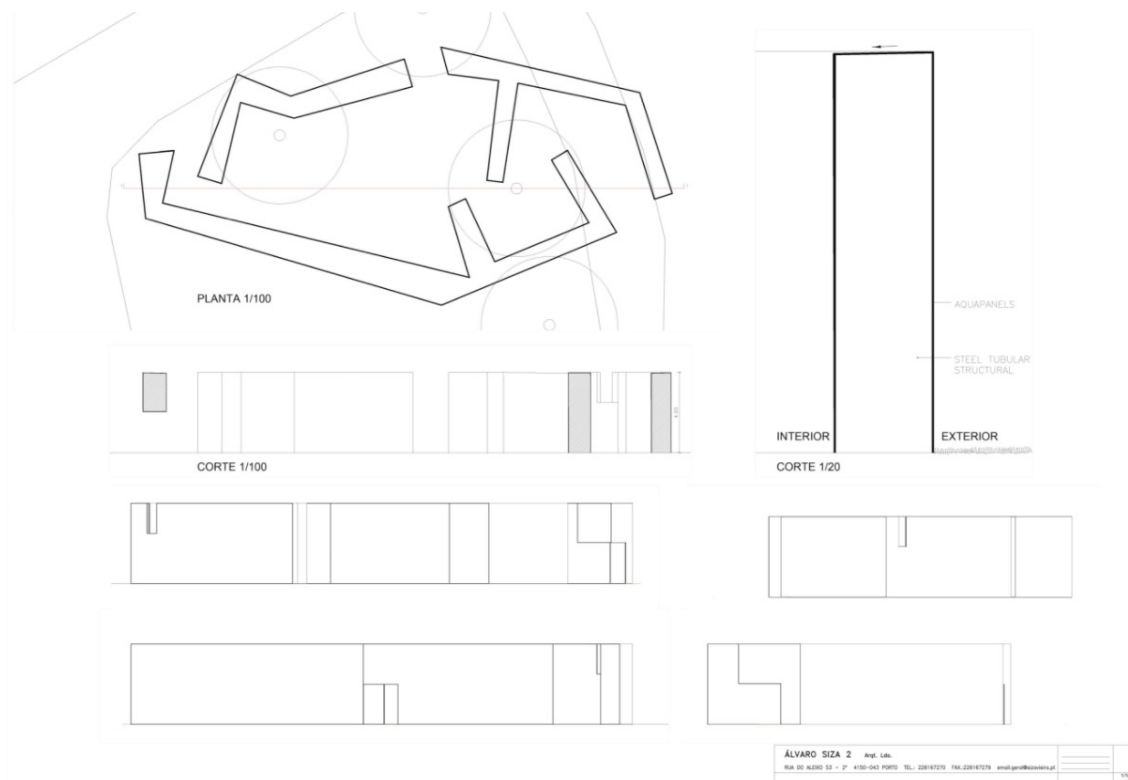
Em 1976 decorre mais uma das edições da *Biennale di Venezia* (ainda antes de haver uma secção demarcada de arquitectura, que só acontece em 1980). Neste contexto, Peter Eisenman e Vittorio Gregotti, amigo de Siza, organizam a exposição “Europa-América: Centro storico e suburbio” e consequentemente um encontro no Lido, no qual decorre a conferência “Quale movimento moderno?”. [fig. 133] Contando com a presença de 25 arquitectos internacionais, os temas em torno destes eventos da bienal assumem duas frentes de discussão: os centros históricos e antigos das cidades europeias e o desenvolvimento dos subúrbios das novas cidades da América. Do encontro no Lido não se conhecem grandes resultados, um fracasso como Siza afirma.²⁰⁰

Na mostra, que decorre no *Magazzini del Sale*, edificio adjacente à *Punta della Dogana*, Siza e Rossi expõe projectos seleccionados em salas contíguas. Na sala 8 Aldo Rossi expõe pela primeira vez a *tavola* da *Città Analoga*, que realiza com Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart [fig. 136]; no espaço 9 Álvaro Siza divulga os projectos de habitação social realizados no Porto e nas Caxinas. [fig. 135] Embora claramente propostas distintas, estes trazem a mesma mensagem à exposição: “a cidade que conhecemos, e que desenhamos continuamente, resulta da acumulação de distintas tipologias arquitectónicas - tal qual *objets trouvés* - que a «memória colectiva» vai retomando ou reciclando ao longo da História.”²⁰¹

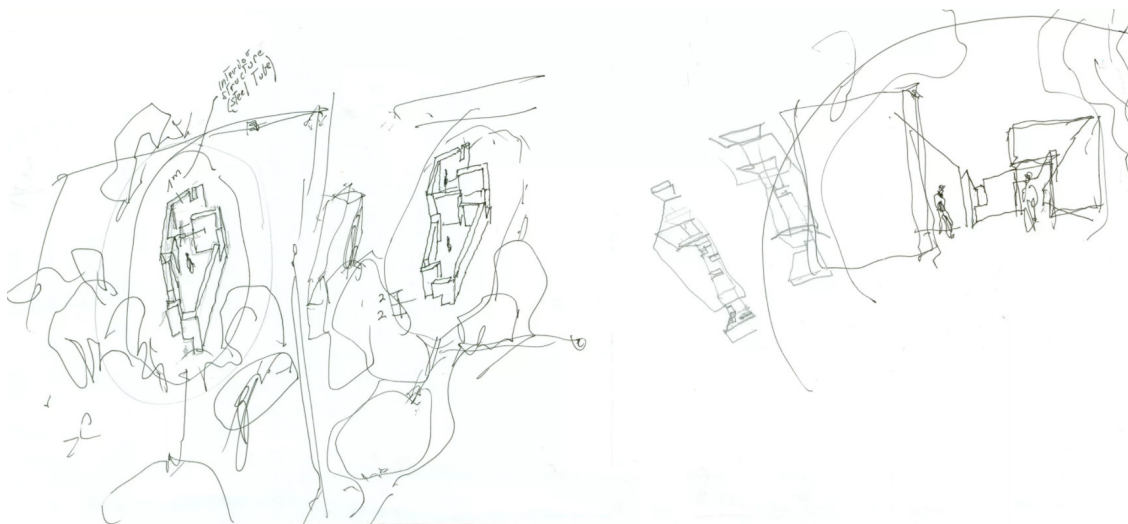
Nesse mesmo ano de 1976, Rossi e Siza cruzam-se também em Santiago de Compostela; no Seminário Internacional de Arquitectura Contemporânea, repete-se o seu encontro em Bogotá, na Universidade dos Andes em 1982.

200 Cf. “Álvaro Siza recorda Aldo Rossi.” (vídeo) Vídeo e Montagem: Nicolò Galeazzi e Stefano di Corato. 35’, Maio 2016.

201 CREMASCOLI, Roberto; GRANDE, Nuno. “Álvaro e Aldo” in *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. 2017, p. 44.



137. Desenhos técnicos, projecto “Percorso” de Álvaro Siza para a Bienal de 2012.



138. Esquissos de estudo para o projecto “Percorso” (2012).

Conta-nos Álvaro Siza de quando, visitou Veneza e, da janela do quarto onde estava alojado, avistou “uma segunda torre, ao lado”²⁰² da torre da *Dogana*, o *Teatro del Mondo* de Rossi. Talvez tenha sido nesta mesma altura que Gregotti o convida para dar umas aulas no seu curso, na escola de Veneza, em 1979.²⁰³

O primeiro projecto do arquitecto português para Veneza surge em 1985 (iniciado em 1983), com a vitória do concurso para a reestruturação do *Campo di Marte* na *Giudecca*, partilhando o terreno de intervenção com Aymonino e Rossi - que projectariam dois edifícios no primeiro lote - e com Rafael Moneo - que escolhe o edifício adjacente à principal via de comunicação e que comunica com o que Siza desenha. A obra do *Campo di Marte* revela-se ao longo do tempo mais complicada do que se espectava. Se o projecto dos dois italianos seria o primeiro a ver a sua conclusão, a obra de Siza é interrompida; a de Moneo ainda hoje não terá começado.

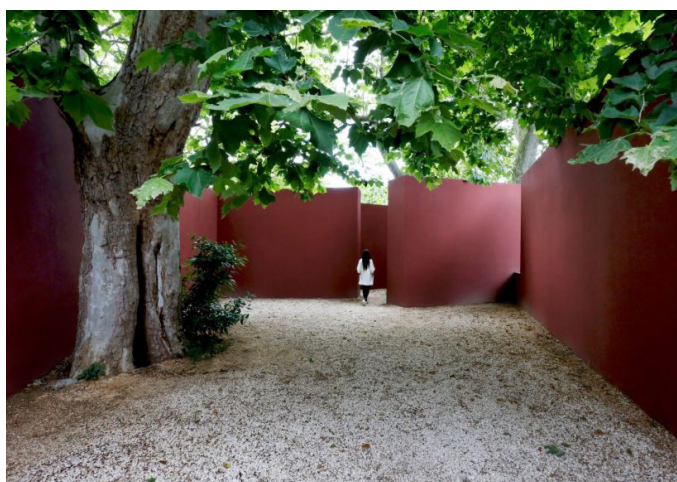
Mas esta não é a única intervenção de Álvaro na Sereníssima. Em 2012 realiza o projecto *Percorso* para o *Giardino delle Vergini*, junto ao *Arsenale* de Veneza. Este projecto insere-se tanto no espaço como no contexto da 13ª *Biennale di Architettura di Venezia*, organizada por David Chipperfield. Para este jardim desenha um conjunto de paredes que conformam um percurso que nos leva a um pátio; estas parecem querer interpretar o tecido urbano intrincado e labiríntico de Veneza. O espaço central e a cor, como homenagem a Barragan e ao mestre Távora, remete para aquele que dizem ser um dos símbolos da Escola do Porto, o pátio vermelho.²⁰⁴ Apesar do objectivo de ser uma estrutura provisória, uma instalação temporária para a bienal de 2012, o *Percorso* de Siza não terá sido desmontado, mantendo-se no *Giardino delle Vergini*. Neste ano, pela segunda vez, é-lhe atribuído o Leão de Ouro de Veneza como prémio de carreira.²⁰⁵

202 “Numa das muitas visitas hospedei-me num hotel perto de S. Marcos, a entrada do Grande Canal. O quarto era no último piso, um pequeno terraço dominava a paisagem. Procurei com os olhos a Salute, a torre da Doghana e a esfera doirada que a luz glorifica. Apercebi-me com surpresa de uma segunda torre, ao lado, uma torre gémea seguramente nova.” SIZA VIEIRA, Álvaro. “Evocação de Aldo Rossi” (2007) in *01 Textos*. 2009, p. 389.

203 “[...] em 1979, [...] em Veneza, quando proferiu uma série de aulas na minha cadeira.” GREGOTTI, Vittorio. “Sobre Álvaro Siza” in *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. 2017, p. 161

204 CREMASCOLI, Roberto. *Álvaro Siza in Italia: il grand tour*. 2016, p. 280.

205 Em 2002, dez anos antes do segundo, Álvaro Siza recebe o primeiro Leão de Ouro como reconhecimento da sua obra na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.



139, 140, 141. Vistas do projecto “Percorso” no *Giardine delle Vergine*, no *Arsenale*, *Biennale di Venezia* (2012).



142. Participação de Siza na última Bienal, 2018. Instalação no *Arsenale*, em Veneza.

Na Biennale di Venezia de 2016, organizada por Alejandro Aravena, a participação portuguesa, curada por Nuno Grande e Roberto Cremascoli consiste num pavilhão que se ocupa das instalações do edifício do *Campo di Marte* de Siza, que viu a sua construção interrompida. Conseguiu-se assim promover a conclusão da obra, relembrando da importância que esta teve no contexto social veneziano. O arquitecto vê-se novamente homenageado tanto pela instituição da Bienal como pela cidade de Veneza, num pavilhão totalmente dedicado aos seus projectos de habitação social e inserido no estaleiro de um desses. Um encontro num campo comum a arquitectos, um Mestre Português, aos venezianos.

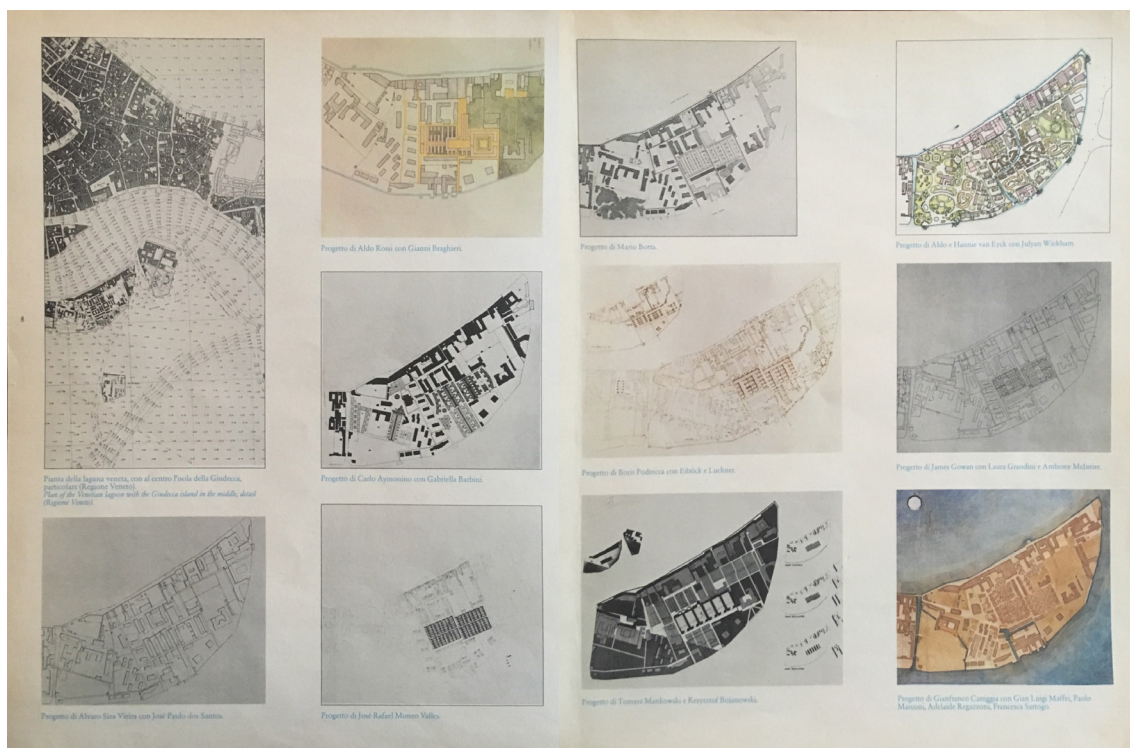
Na decorrente *Biennale di Venezia* de 2018, terá contribuído com uma outra instalação, para o interior do *Arsenale*. [fig. 142]



143. Quarteirão do *Campo di Marte*, esquema planimétrico.



144. *Campo di Marte*, Giudecca, 1983.

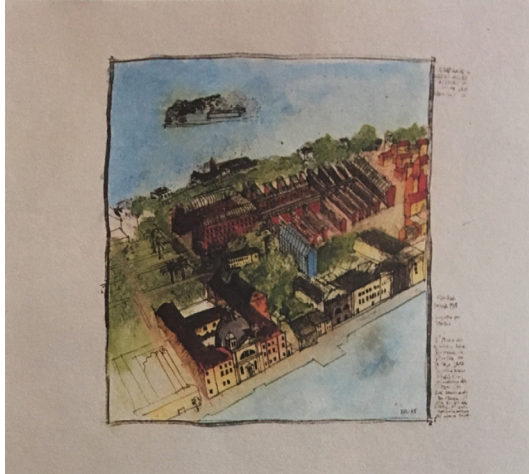


145. Propostas a concurso para a reestruturação do Campo di Marte, páginas 8 e 9 da revista *Casabella*, nº 518, 1985.

2.3.1. *Campo di Marte*

No decorrer dos anos 80 o problema da habitação em Veneza acentua-se: a degradação dos edifícios existentes no centro histórico conjuga-se com o aumento de fluxo de pessoas na cidade (da parte dos populares que se deparam com condições de habitabilidade precárias, fazendo-os abandonar as casas, que se alia ao progressivo crescimento turístico). O IACP (*Istituto di Case Popolare di Venezia*), actualmente ATER (*Azienda Territoriale per l'Edilizia Residenziale*), após alguns projectos de bairros na *Terraferma*, em Mestre, decide lançar o concurso da reconfiguração do *Campo di Marte* na *Giudecca*.

As características da *Giudecca* tornam-na um bom laboratório de estudo e permite novas reflexões sobre a edificação pública em Itália, e em particular sobre a possibilidade intervir na cidade de Veneza.²⁰⁶ O núcleo de ilhas terá albergado as primeiras indústrias da cidade que, depois de desmanteladas, deram lugar a bairros de habitação. A configuração da *Giudecca* permitiu um desenvolvimento que privilegiava a ligação ao centro histórico, com construções orientadas segundo os eixos cardinais; na margem que se volta à laguna, os jardins são abundantes e, tanto



146. Proposta de Aldo Rossi para o *Campo di Marte*, axonometria (1985).



147. Desenho de Aldo Rossi para o *Campo di Marte*, plano proposto (1985).

206 “Il recente concorso ad inviti indetto dallo IACP di Venezia per la ricostruzione del complesso di Campo di Marte nell’isola della Giudecca apre a nuove riflessioni sull’edilizia pubblica in Italia ed in particolare sulle possibilità di intervento nella città di Venezia. Dopo i casi di recupero di Alvisopoli e del quartiere Altobello a Mestre, l’Istituto veneto conferma con quest’ultima iniziativa la tendenza ad attuare una politica edilizia pubblica con caratteristiche imprenditoriali che, purtroppo, sembrano accompagnare solo le iniziative immobiliari a carattere privato. “MAGNANI, Carlo. “Il concorso dello IACP di Venezia per Campo di Marte alla Giudecca” in *Casabella*, nº 518, 1985, p. 4.

os edifícios como os espaços públicos, adquirem dimensões que não se encontram no traçado gótico de Veneza. Ainda assim, pela herança industrial é considerada uma “parte menos rica de Veneza”²⁰⁷, ainda que seja aqui que encontramos a vida da cidade, a verdadeira Veneza. Por todos estes fatores, “a ilha da *Giudecca* revela de facto toda a sua importância estratégica para poder repensar Veneza num quadro de referência alargado que interessa a toda a laguna, evitando de congelar o centro histórico na sua dimensão puramente «monumental».”²⁰⁸

O concurso contou com a participação de vários arquitectos internacionais, como Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Mario Botta, Rafael Moneo, Aldo Van Eyck, entre outros. A proposta escolhida terá sido a que o arquitecto Álvaro Siza realiza com José Paulo dos Santos. A atribuição do primeiro lugar deve-se, como afirma Carlo Magnani, ao destaque desta proposta em relação às outras pelo seu alto grau de viabilidade.²⁰⁹

O novo plano estrutural do *Campo di Marte* previa a participação de outros arquitectos no desenho dos edifícios, tendo sido seleccionados Carlo Aymonino, Aldo Rossi e Rafael Moneo. Álvaro Siza escolhe para si o edifício em “L” que conforma a praça do *Campo di Marte*, estabelecendo uma distribuição de 32 apartamentos em 4 pisos. Sobre a imagem exterior do edifício ter-se-ia já pronunciado: seria “[...] uma arquitectura de superfícies planas perfuradas, sem predominância de envidraçados, ordem matemática na proporção e relação das aberturas, contudo aberta a ritmos diferentes.”²¹⁰

207 Como diz Álvaro Siza em “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

208 “Una politica che in questo caso si dimostra efficace soprattutto per il suo contesto di applicazione: l’isola della Giudecca rivela infatti tutta la sua importanza strategica per poter ripensare Venezia in un quadro di riferimento allargato che interessi tutta la laguna, evitando di congelare il centro storico nella sua dimensione puramente «monumentale».” MAGNANI, Carlo. *Op. cit, loc. cit.*

209 “Le risposte risultano tuttavia ancora distanti da quello che si può difendere un programma di architettura, che il progetto stesso dovrebbe essere in grado di delineare, anche se la proposta vincitrice di Alvaro Siza Vieira, emerge sulle altre proprio per il suo alto grado di fattibilità.” *Idem, ibidem.*

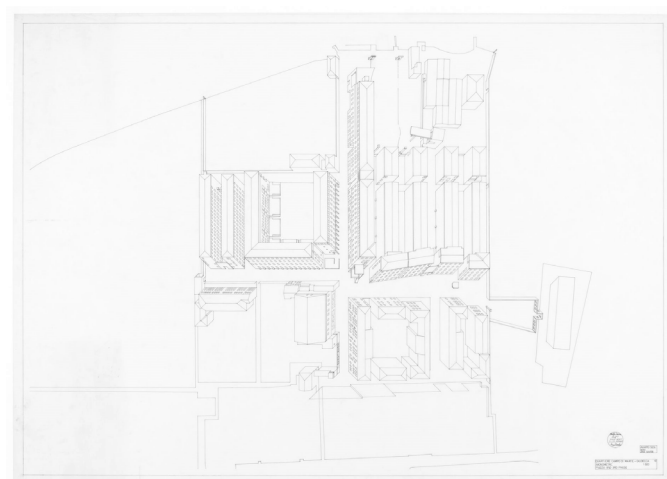
210 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Reestruturação do Campo di Marte: Giudecca - Veneza” (1985) in *As cidades de Álvaro Siza*. 2001, p. 65.



152. Implantação da proposta para o *Campo di Marte* de Siza (1986).



153. Axonometria do plano (1986).



154. Axonometria do plano, proposta de Álvaro Siza (1986).

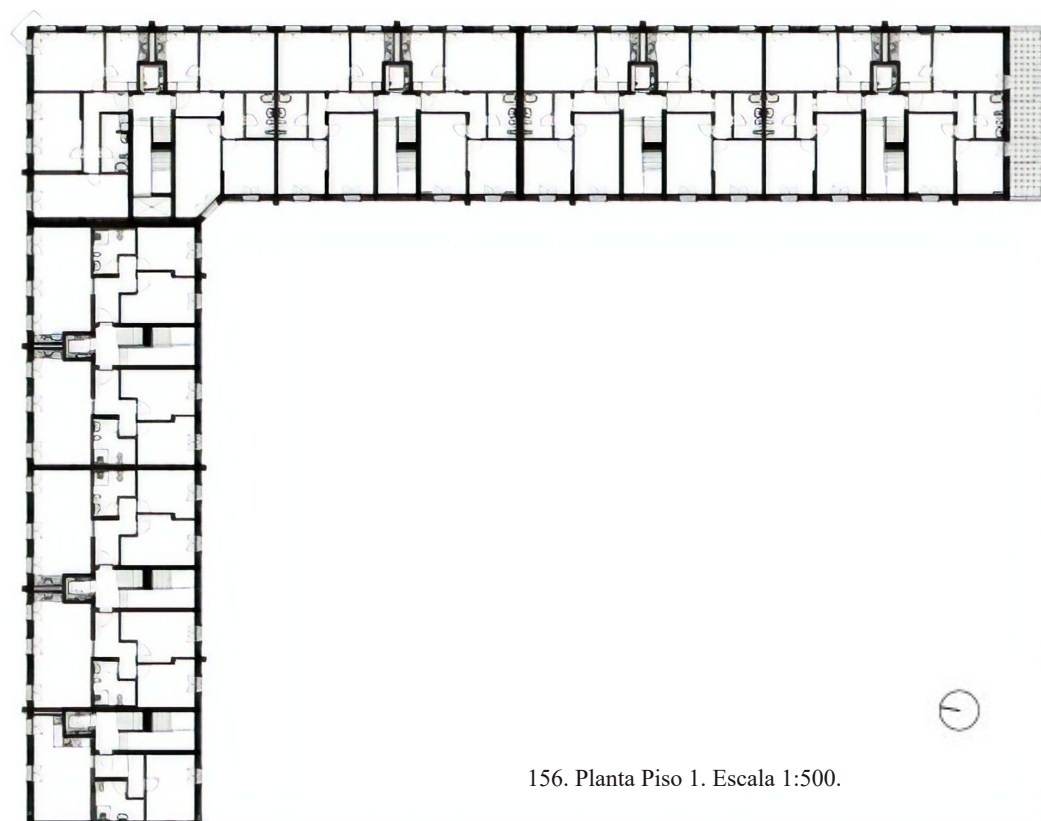
“1. O projecto apresentado pretende responder aos objectivos do Concurso: reestruturação da zona de acordo com o Programa enunciado, possibilidade de faseamento, proposta arquitectónica aberta à participação de diferentes projectistas.

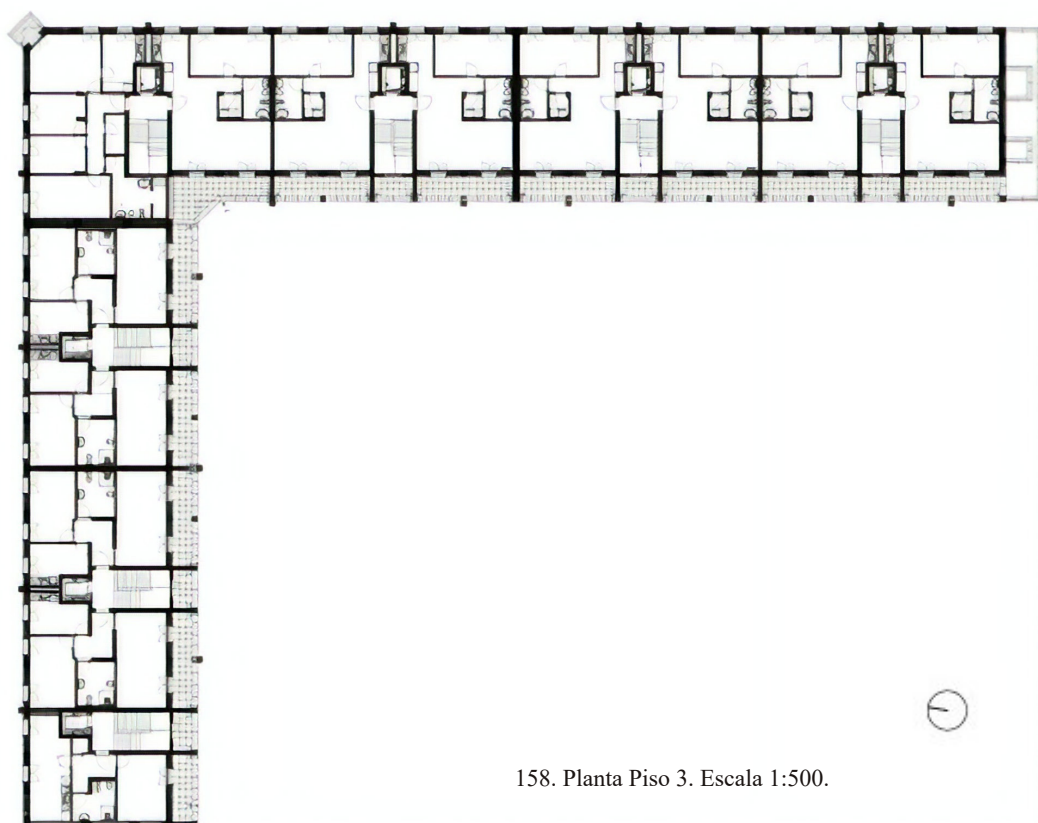
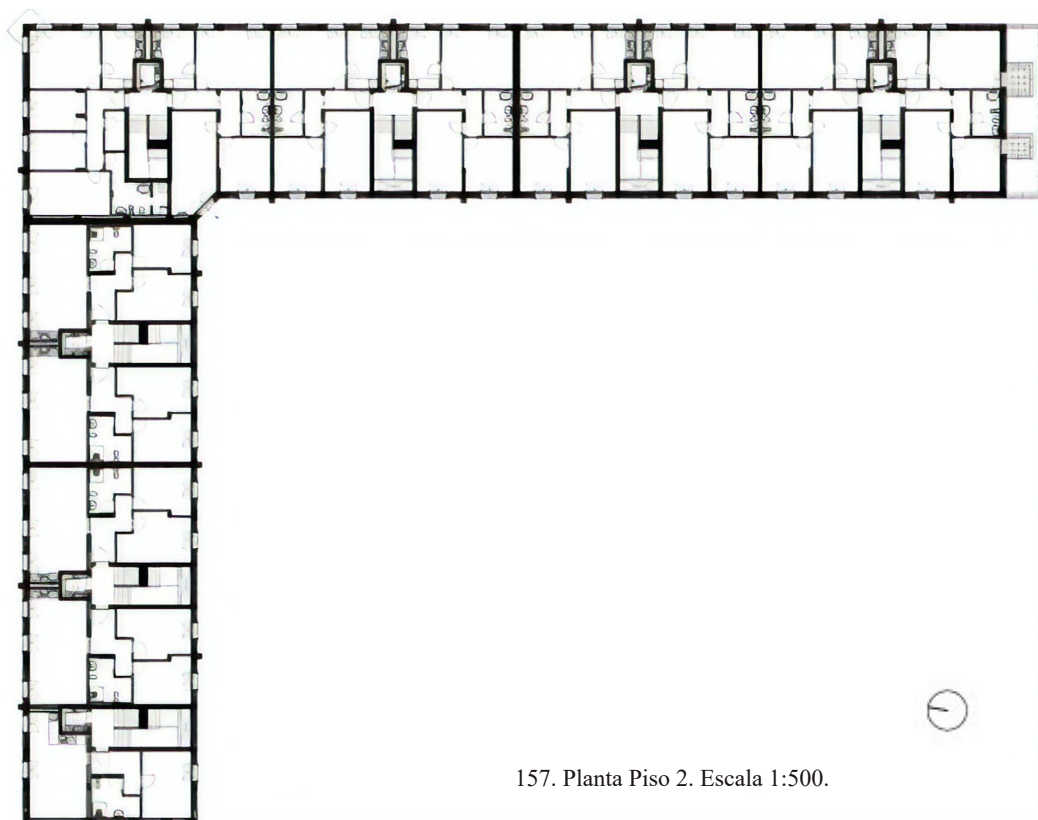
As relações existentes são reordenadas, no sentido de consolidar e clarificar o carácter do Campo di Marte, como parte integrante da Giudecca; estabelece-se uma firme ligação entre o Canal e a Laguna; ajusta-se a ligação este-oeste pré-existências e projecto. Espaço livre e área construída, fragmentando-se esta de forma a definir unidades de projecto e faseamento.

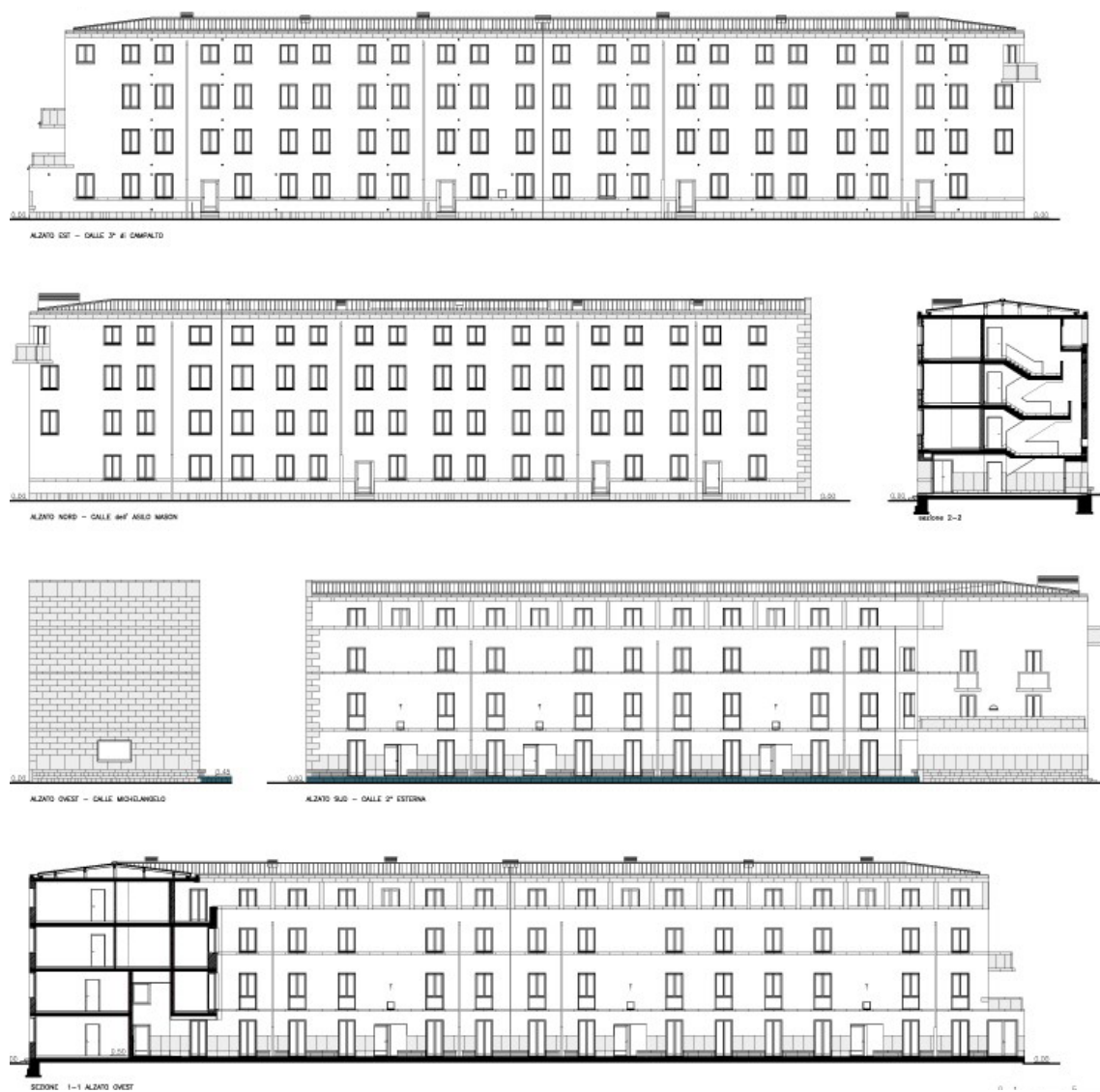
2. Duas vias perpendiculares, sensivelmente nas direcções norte-sul e este-oeste, apoiam o reordenamento do Campo di Marte.

A primeira corresponde à Calle Michelangelo e termina, em fase posterior, desde já proposta, numa praça aberta sobre a Laguna e a Isola La Grazia. A segunda constitui prolongamento da Calle dell Asilo Mason e sofre um alargamento na zona do lote 2, dando forma a uma praça alongada, limitada a norte pelas construções existentes e a sul pelas propostas.

O cruzamento destas duas vias constitui o centro do sector. A articulação das construções convergentes, existentes e projectadas, faz deste cruzamento um nó de relações, simultaneamente ponto de passagem e de permanência. Mantém-se contudo o contínuo dos percursos alternativos, a variação dos espaços sem excessiva hierarquização.”²¹¹







159. Alçados e Cortes. Escala 1:500.

A investigação do arquitecto ao projectar em Veneza passa pela leitura da obra seminal de Egle R. Trincanato, uma arquitecta e professora do IUAV que estuda a habitação popular veneziana, o que ela chama de *Venezia Minore*. O seu desenho revela “uma construção muito muito austera”²¹², como afirma, não só pela interpretação dessa mesma Veneza menor, mas também por se tratar de habitação económica. O seu desenho, linear e sóbrio, contrasta com a expressividade do projecto rossiano.

“[Siza] puxava muito pelo contexto existente, portanto no fundo criava-se um percurso desde a praça, que estava muito ligada às praças irregulares [...] e que ligava depois a estes quintais [...] havia uma atenção ao contexto que naturalmente no Rossi não é isso, é muito mais uma obra afirmativa que está atenta também ao espaço que existe [...]

Mas do ponto de vista da linguagem completamente independente em relação a isso ... ele tinha feito o projecto neste jardim aqui por trás da igreja²¹³ [...] e portanto é muito mais sistemático, afirmativo e do ponto de vista da linguagem muito desligado [...]”.²¹⁴

A realização do projecto do *Campo di Marte* iniciou-se em 1988, pelos edifícios de Aymonino e Rossi, estando já habitados em 2004. A primeira fase de construção da intervenção de Álvaro Siza decorre entre 2004 e 2007. A segunda fase inicia-se em 2008/2009 mas ter-se-á interrompido em 2010 por falência do empreiteiro. [figs. 164, 165] Em 2016, a propósito da *Biennale di Architettura di Venezia*, com o tema “Reporting from the front” proposto por Alejandro Aravena, o *Campo di Marte* volta a ser o centro das atenções, depois de vários anos ao abandono.

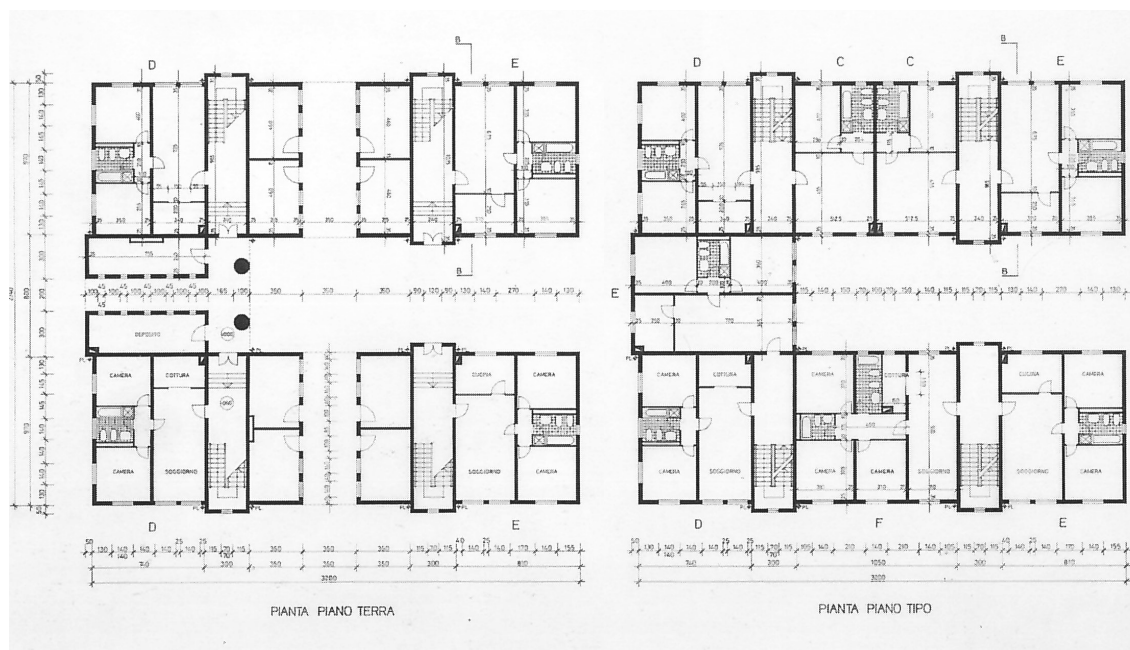
A representação portuguesa na mostra italiana decorreu no estaleiro da obra inacabada, no interior do piso térreo, com uma intervenção curada por Nuno Grande e Roberto Cremascoli, homenageando Álvaro Siza e o seu contributo no domínio da habitação social.²¹⁵ A mostra, intitulada “Neighbourhood: Where Álvaro meets Aldo”, incluía quatro projectos do arquitecto português em diferentes cidades europeias - Veneza, Berlim, Haia e Porto.

212 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

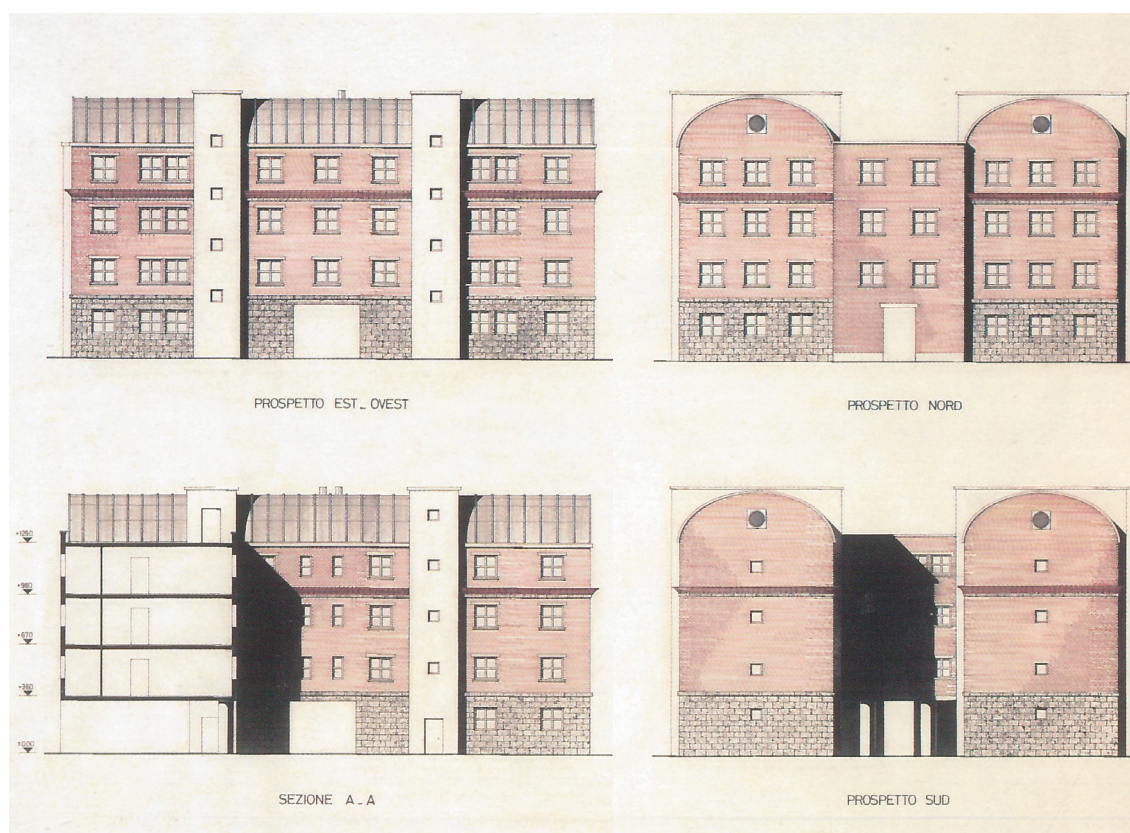
213 O projecto de restauro das Zitelle, motivo pelo qual Rossi opta pelo lote mais a Este.

214 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Álvaro Siza recorda Aldo Rossi.” (vídeo) Vídeo e Montagem: Nicolò Galeazzi e Stefano di Corato. 35’, Maio 2016.

215 Portugal apresentou “[...] um pavilhão site-specific construído numa frente urbana em plena regeneração física e social, dentro da cidade de Veneza e, mais especificamente da ilha de Giudecca.” GRANDE, Nuno; CREMASCOLI, Roberto. “Lugares de Vizinhaça” in *Vizinhaça: onde Álvaro encontra Aldo*. 2017, p. 18.



160. Edifício de Aldo Rossi, Plantas do Piso térreo e Piso Tipo, Escala 1:500.



161. Edifício de Aldo Rossi, Alçados e Corte, Escala 1:500.



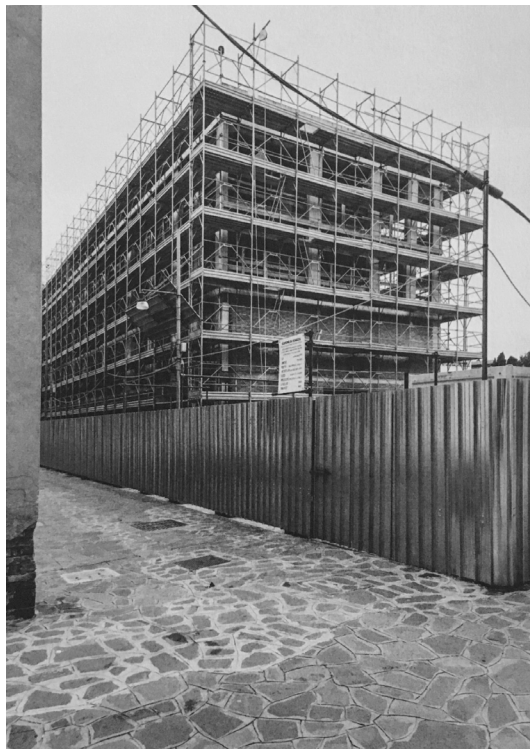
162. À esquerda, o projecto de Aymonino (e ao fundo o edifício de Rossi); à direita, o projecto de Siza.



163. Confronto entre o edifício de Aldo Rossi e o de Álvaro Siza.



164. Em Abril de 2016, antes da montagem da exposição.



165. Em Maio de 2016, durante a montagem da exposição.



166. Montagem da exposição.



167. Montagem da exposição.



168. Álvaro Siza na praça do *Campo di Marte* (2016).



169. Vista da esquina do edifício concluído.

A ideia de vizinhança entre obra e habitantes, arquitectura e sociedade - mas também levado mais à letra entre Portugal e Itália, o Porto e Veneza, Siza e Rossi - encoraja a própria convivência, o encontro num “território comum” que é o projecto e a cidade. Este regresso a Veneza despoleta a conclusão do projecto, motivando a decisão política de terminar a arquitectura do conjunto, com o início da conclusão da obra e ocupação pelos habitantes.²¹⁶ Ficarà apenas a faltar o edifício ainda em estudo da autoria de Rafael Moneo, colmatando o conjunto. Embora não finalizado, aos poucos o *Campo di Marte* de Álvaro Siza (ao lado do de Rossi e Aymonino) começa a “ganhar” - ou a *criar* - o seu lugar na *Giudecca*. Os laços de vizinhança inciam-se ainda antes da obra acabar, revelando a pertinência do conjunto no contexto urbano e a sua capacidade de resposta à circunstância.

216 *Idem, ibidem.*



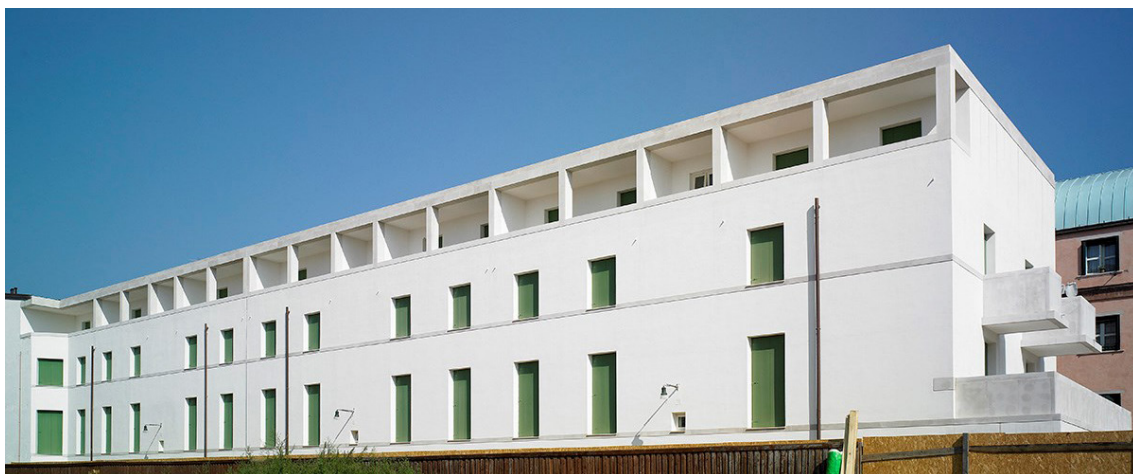
170. Vista lateral do edifício de Álvaro Siza.



171. Detalhe da varanda de canto, no último piso.



172. Vista da varanda do último piso.



173. Alçado voltado para a praça que Siza desenha para o *Campo di Marte*.



174. Abertura Oficial da mostra “Neighbourhoods: Where Álvaro meets Aldo”, 25 de Maio de 2016.



175. “Tavolata”, almoço com os vizinhos do *Campo di Marte* na *Giudecca*, 25 de Maio de 2016.





176. Veneza, em destaque: o *Nuovo Ospedale*, o *Teatro del Mondo* e o *Campo di Marte*. Escala 1:15000 (desenho do autor).

3. As Lições de Veneza

[lição: o que o professor explica ou o que o aluno deve estudar;
ensino; experiência; exemplo]

3.1. Contaminação, Respeito e Re-Invenção

O Nuovo Ospedale e Veneza

A condição veneziana é distinta dos grandes centros urbanos. A cidade não se estabelece simplesmente ocupando o território, o solo livre; o terreno é conquistado, criado, “roubado” à laguna; uma “república de castores”.²¹⁷ A construção de uma cidade “posta no impossível” implica um maior exercício de esforço aplicado em acções cautelosas, intencionais e eficazes. A origem de Veneza revela uma verdadeira economia de meios, conseguida através da razão da necessidade, adaptada às formas e costumes do povo e à geografia. O desenvolvimento da cidade não é impulsivo e desmesurado, mas intelectual e comedido. “Ciosos de cada palmo de terra e desde sempre comprimidos em espaços apertados, não deixaram para as vielas mais espaço do que era preciso para separar uma fieira de casas da outra e oferecer ao cidadão estreitas passagens.”²¹⁸

Quando, em jovem, Le Corbusier conhece a Sereníssima vê-se inevitavelmente fascinado por ela. Durante o seu percurso académico e profissional, Veneza ocupa um lugar especial no seu consciente e inconsciente, pronunciando-se por diversas vezes sobre o exemplo que esta deve ser. Declara Veneza como “cidade funcional”, um modelo para os urbanistas modernos²¹⁹, um verdadeiro “sistema cardíaco”. A água determina a escala e “o peão é rei, nunca terá perdido a sua dignidade.”²²⁰ “O fascínio de Veneza resulta sobretudo da sensação de total liberdade de movimentos, sendo os únicos obstáculos canalizados e constantemente atravessados por pontes. Esse fascínio marcou profundamente Le Corbusier, o arquitecto que sonhava uma cidade nova feita para o homem livre.”²²¹ Quando no final da sua vida, surge o convite para desenhar um novo Hospital para a laguna, o arquitecto aproveita a ocasião para colocar em prática o testemunho que tomara de Veneza - em 1934 como preâmbulo ao plano de Antuérpia -, num projecto para a própria cidade.

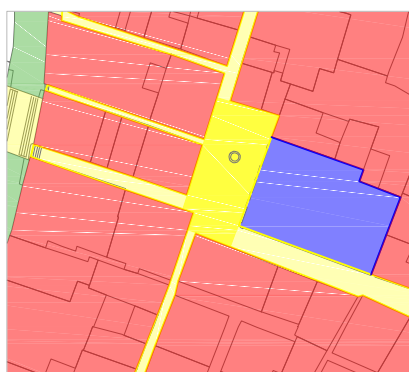
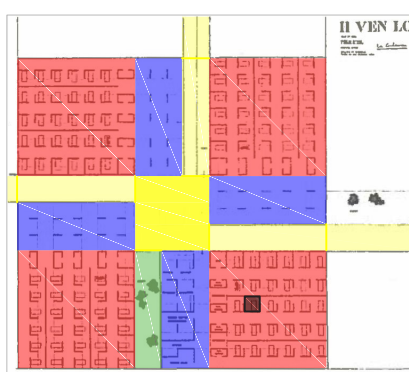
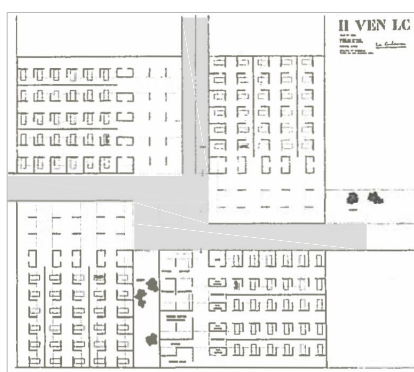
217 GOETHE, Johann Wolfgang. *Viagem a Itália: 1786 1788*. (1816), 2016, p. 91.

218 *Idem*, p. 95.

219 “Venise, ville fonctionnelle, extraordinairement fonctionnelle, modèle pour les urbanist d’aujourd’hui, témoin de la rigueur exigée par le phénomène urbain. Venise, témoin de rigueur fonctionnelle.” LE CORBUSIER. “Je Prende Venise à Témoin” in *La ville radieuse*. 1933, p. 269.

220 “Venise: a) le chemin des piétons; b) le chemin des gondoles; c) sur le Grand Canal, les transports en commun (les bateaux à vapeur); d) sur la lagune, les transports internationaux (marine de guerre, paquebots, cargos); Ce dessin est révélateur; il est exact, fait sur des plans de cadastre. Ne dirait-on pas une parfait biologie - régime cardiaque d’un être vivant? Le piéton est roi; il n’a jamais perdu sa dignité. Venise est un brillant encouragement à nos études d’organisation des villes de la civilisation machiniste. (Juillet 1934).” *Idem*, p. 268.

221 Continua: “A utopia construída sobre o fascínio de Veneza estará na origem da ideia moderna - um compromisso todavia - de pedonização de partes da cidade. Uma ideia injusta e prejudicial para as outras, multiplicadora de nós de conflito: pois a cada espaço de onde se exclui o tráfego mecânico, criando um suposto oásis, corresponderá um outro saturado.” SIZA VIEIRA, Álvaro. “Nápoles” (2004) in *01 Textos*. 2009, p. 310.



177. Célula do Hospital: o *campiello* e os acessos-ligações entre células (a cinza).

178. Campo San Lio: o *campo* e as principais *calli* (a cinza).

179. Célula do Hospital: o *campiello* (a amarelo), os acessos (a amarelo claro), as câmaras (a vermelho), os apoios ao tratamento (a azul), o jardim (a verde).

180. Campo San Lio: o *campo* (a amarelo), as *calli* (a amarelo claro), os edificios (a vermelho), a igreja (a azul), o canal (a verde).

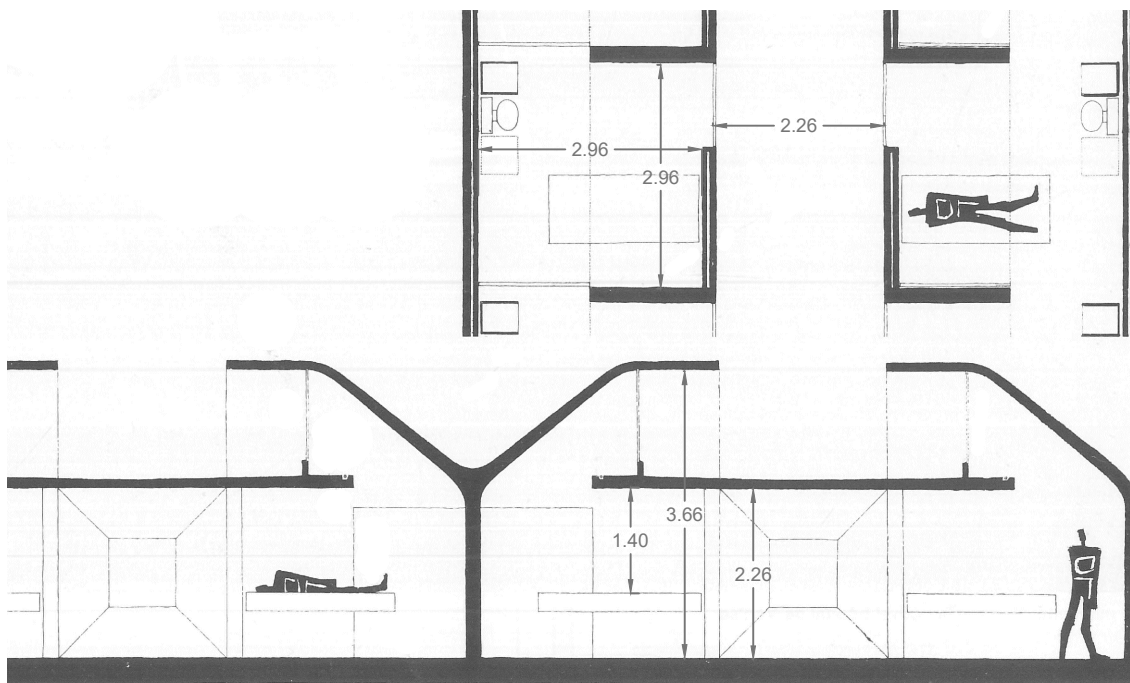
Escala 1:1500. (desenhos do autor)

A genealogia do projecto do hospital remete ao desenho da célula modular, a qual repetir-se-ia para conformar o edifício total. Ligados a um princípio de construção racional, o próprio módulo e a sua repetição podem ser comparados à tendência veneziana de tecido urbano modular, como por exemplo a zona do *Campo di San Lio*.²²² Sabe-se Veneza é construída no meio da laguna, ocupando os mais altos bancos de areia, crescendo por núcleos, como o primitivo *Rivoaltus*; começam a surgir ilhas-paróquias: o assentamento e criação de edifícios religiosos incentivava a construção e desenvolvimento de cada núcleo. As ilhas-paróquias construía-se a partir de um edifício principal e motor - uma igreja - e de um espaço exterior, público adjacente e (regularmente) com acesso à água - um campo. A partir destes elementos traçavam-se ruas e construía-se habitações, espontâneas mas racionais, porque necessárias. Estes núcleos autónomos comunicavam entre si pela água; eram a unidade compositiva de Veneza. [fig. 178, 180]

A unidade hospitalar de Le Corbusier não diverge muito da concepção da cidade, na qual se inspira para a composição. Ao invés do núcleo veneziano (igreja e campo), é a câmara individual do doente que despoleta a célula modular; abstractamente, poderíamos compará-la à casa veneziana, uma ode à “architettura minore”. O dimensionamento desta câmara é cuidadosamente estudado, respondendo às necessidades do utilizador (doente, médico, visitante) e seguindo a ideia de proporção harmoniosa do espaço, investigado pelo arquitecto desde cedo com o Modulor. A repetição das câmaras faz surgir corredores, entre fileiras de quartos, como ruas venezianas - a largura do corredor de 2,26m assemelha-se à dimensão média de uma rua, entre 2 a 3 metros. A cada conjunto de câmaras associa-se uma zona de apoio; é esta que presta os serviços necessários a cada pequena “comunidade” de doentes. Portanto, mesmo sendo a câmara a unidade de criação, são os espaços de apoio ao cuidado médico que permite o tratamento dos doentes. Esta nova composição, à qual Le Corbusier dá o nome de “unité des soins”, espelha-se simetricamente resultando ao centro um *campo* ou *campiello* de acessos - verticais e horizontais; este é o ponto de confluência. [fig. 177, 179]

Cada módulo do hospital corresponde à agregação de quatro unidades de cuidado (“unité des soins”) e um *campiello* central. As várias células interligam-se pelos centros-*campi*, através de “ruas” maiores. O módulo admite variações aquando da composição, por exemplo introduzindo pequenos jardins. Num contexto territorial convencional, as zonas verdes são os elementos naturais entre construções; em Veneza, o elemento natural é a água. Os jardins das células do hospital são como os canais que contactam com o núcleo formativo veneziano. Para compreender

222 “Si parte dal tessuto a calli-corti di San Lio (... antica tendenza per il tessuto urbano modulare).” ROSSI, Aldo. “I caratteri urbani delle città venete” (1970) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, p. 409.



181. Câmaras-unidade do módulo do hospital (planta e corte). Escala 1:100.



182. Implantação do *Nuovo Ospedale di Venezia* em *San Giobbe*: a concordância da volumetria do hospital com a leitura dos cheios e vazios da estrutura urbana. Escala 1:10000. (desenho do autor)

a articulação entre módulos, regressemos ao núcleo veneziano, no qual o princípio regente da construção é o mesmo, o Homem. A “rua veneziana, algo especialmente medido”²²³, permite a conexão entre elementos - *campi*, edifícios. “A largura das vielas pode, em muitos casos, medir-se de braços estendidos, ou quase, e nas mais estreitas bate-se com os cotovelos nas paredes quando estendemos as mãos para os lados (...)”²²⁴ Esta é apenas um dos tipos de circulação possível em Veneza, privilegiando-se desde cedo, naturalmente, o transporte aquático.

Le Corbusier entende a cidade como um “sistema cardíaco”²²⁵, com dois tipos de artérias: as ruas sobre o chão e as ruas sobre a água. Introduzindo este novo dado na equação - que na verdade antecede qualquer rua construída em Veneza -, é necessário considerar o Homem pelo modo como este se desloca pelos caminhos; nos canais, a gôndola compõe uma nova unidade de medida, entre barco e gondoleiro.²²⁶ A altura da ponte - extensão das ruas sobre a água - é determinada por esta nova unidade, adquirindo a dimensão necessária para a passagem do gondoleiro que se encontra de pé a manobrar o veículo.

A cidade constrói-se, então, a partir destas duas unidades de medida: o Homem e o Gondoleiro-Gôndola. Determina-se a dimensão dos vários elementos que se articulam entre si: percursos, espaços de confluência e de estar, edifícios (construções) e elemento natural (água). No hospital, a medida do Homem determina a base geradora, a câmara (a cama); esta complexifica-se pela sua multiplicação, surgindo uma nova unidade - como acontece com o Homem e Gôndola. A partir da repetição do módulo - criado pelas “*unité des soins*” - surgem novos espaços, interiores e exteriores, recriando especificidades do traçado urbano - percursos, espaços vazios entre construções, frentes de água, ou *calli*, *campielli*, *strade* e *piazze*.²²⁷

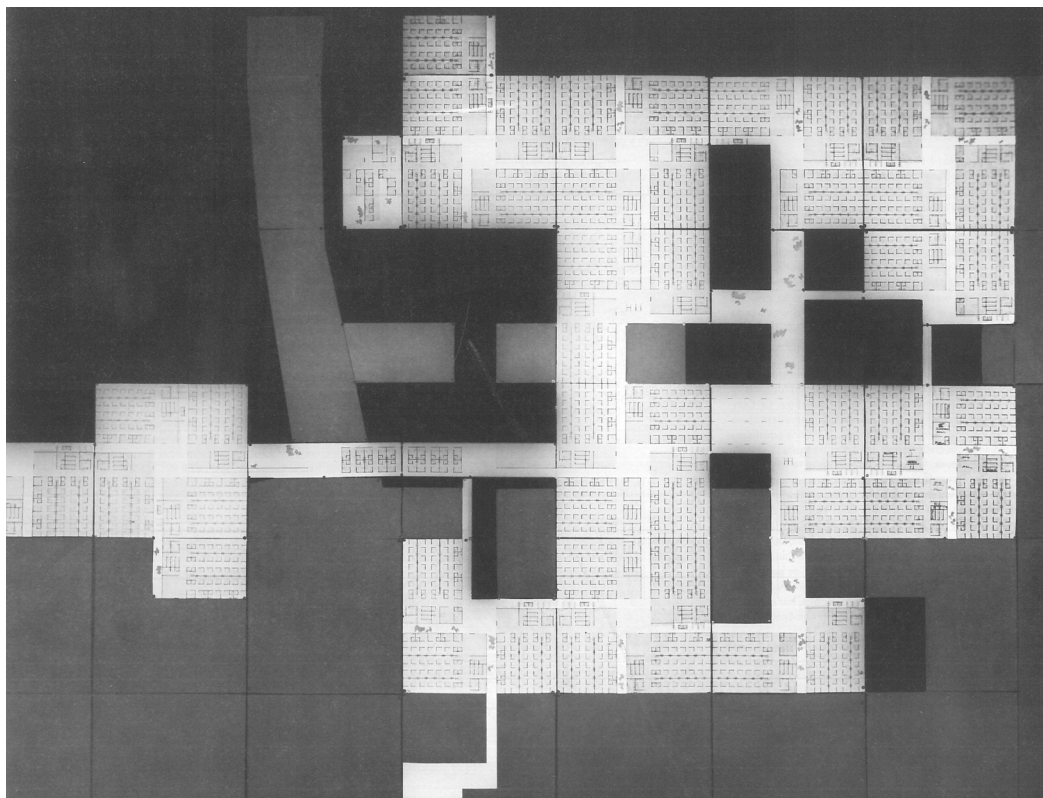
223 LE CORBUSIER. “La lección de la góndola” in *Por las cuatro rutas*. (1941), 1972, p. 160.

224 GOETHE, Johann Wolfgang. *Op. cit.*, p. 95.

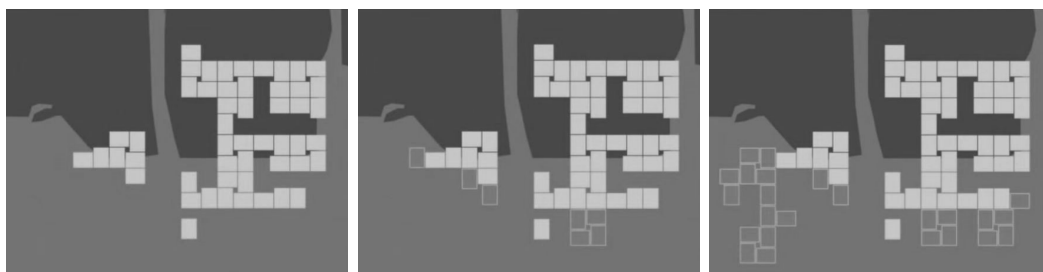
225 “C’est un système cardiaque pur, impeccable.”. LE CORBUSIER. “Je Prende Venise à Témoin” in *La ville radieuse*. 1933, p. 269.

226 “... un objeto que es una góndola y un gondolero de pie. Todo unidad.”. LE CORBUSIER. *Op. cit.*, p. 159.

227 “Le Corbusier propone un modello spaziale formato da calli e campielli, le strade e le piazze veneziane, che collegano e servono unità modulari e autonome: in questo modo gli spazi interni, riproponendo virtualmente il tessuto storico della città e i ritmi del suo andamento distributivo, permettono all’uomo malato di ritrovare, all’interno dell’Ospedale, le condizioni più proprie dell’ambiente esterno.” PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier: il progetto per l’ospedale di Venezia*. 1999, pp. 43-44.



183. Composição modular do Hospital. Planta do 3º piso - projecto final. Escala 1:3000.



184, 185, 186. Composição modular do Hospital e extensão sobre a *Laguna* (esquemas).

O estudo dos princípios mecânicos implícitos em Veneza - não só como se pode circular pela cidade mas o funcionamento da própria gôndola, das escadas de acesso à embarcação, os pontões sobre a água - permite-lhe articular os módulos e suas variantes em altura (entre os três pisos) e sobre a água (pelo desenvolvimento do hospital entre as duas margens do canal de *Canareggio*).²²⁸ Podendo apenas imaginar, a dinâmica de circulação no interior do hospital parece recordar as complexidades da malha urbana, ainda que de orientações regulares (perpendiculares). No exterior, a relação entre caminhar ou navegar sob o edifício, percorrer um caminho ao longo da água, como numa *fondamenta*, entrar num espaço a céu aberto mas encerrado como num *campo*, reflectem a possibilidade de interpretação de Veneza para repensá-la como projecto moderno, admitindo transgressões e inovações.

Le Corbusier afirma: “«A cidade de Veneza está lá, e eu segui-a. Não inventei nada. Apenas projectei um complexo hospitalar que pode nascer, viver e expandir-se como uma mão aberta: é um edifício ‘aberto’, sem uma só fachada definitiva, na qual se entra por baixo, isto é por dentro, como em outros lugares desta cidade.»”²²⁹ A composição celular do edifício corresponde à leitura do crescimento urbano de Veneza. ^[fig. 183] Os núcleos-ilhas de Veneza crescem, até quase se encontrarem, desde cedo limitadas pela sua condição original. Pelo contrário, Le Corbusier propõe o módulo como instrumento de expansão urbana. ^[fig. 184-186] A repetição da unidade define-se no projecto inicial pelas necessidades contemporâneas; ao estabelecer uma regra de sistematização racional do traçado urbano, o arquitecto indica o caminho possível para dar continuidade à cidade, sem condicionar os limites, os lotes existentes e futuros.²³⁰

228 “«Bisogna capire l’andamento del sangue, come scorre il sangue nelle arterie e nelle vene per poter fare una ‘plastica’, altrimenti il corpo umano respinge il corpo estraneo; si è nella circolazione citale di questo organismo o non lo si è. Io ho riportato il modo di camminare a Venezia - calli, campielli, ponti - tutto questo modo di andare, il tempo delle percorrenze, l’ho portato dentro l’ospedale. L’esito esterno è una conseguenza.» MAZZARIOL, Giuseppe. *Esperienze di etica dell’architettura*, in «Venezia Arti», n° 4, 1990. Citado por: PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 44.

229 “«La città di Venezia è là, e io l’ho seguita. Non ho proprio inventato niente. Ho solo progettato un complesso ospedaliero che può nascere, vivere ed espandersi come una mano aperta: è un edificio ‘aperto’, senza una sola facciata definitiva, in cui si entra dal di sotto, cioè dal di dentro, come in altri luoghi di questa città».” LE CORBUSIER. *Il Gazzettino*, Abril de 1965. Citado por: *Idem*, p. 49.

230 “«La progettazione del complesso edilizio del nuovo Ospedale, dimensionato in rapporto alla superficie totale di insediamento, terrà conto di tale gradualità in modo da consentire il funzionamento indipendente e autosufficiente dei lotti costruiti e ciò senza attendere o pregiudicare l’armonico sviluppo dei lotti da costruirsi successivamente, in relazione alla effettiva disponibilità delle aree di insediamento.»” *I progetti preliminari per il Nuovo Ospedale di Venezia*, catalogo dello mostra, a cura degli Ospedali civili riuniti, 1964. Citado por: *Idem*, pp. 18-20.

O que se propõe é a extensão de Veneza insular pelos seus limites exteriores. Podemos até hipotizar uma cidade nova, ainda que abstracta, crescendo no exterior do núcleo principal, criando “anéis” temporais, como estratos. A Veneza que se conhece até então mantinha-se intocável - excepto nos pontos de conexão com o novo -, construindo-se em torno desta. Esta possibilidade, ao nível de utopismo de um *Plan Voisin*, admite-se considerando a ideia de Marcel Poëte desenvolvida por Aldo Rossi e a sua própria teoria dos monumentos.

Sobre a teoria das permanências de Poëte, Rossi constata “[...] a diferença entre permanência histórica, enquanto forma de um passado que ainda experimentamos, e a permanência como elemento patológico, como qualquer coisa de isolado e de aberrante.”²³¹ A dificuldade de enquadrar Veneza numa destas definições leva-nos a considerá-la apenas como elemento destacado, como um objecto, uma permanência no mais linear sentido da palavra - algo estável e constante. Ou ainda, de conotação mais negativa mas não totalmente errónea, este elemento isolado pode ser visto como um monumento no seu todo, uma cidade-museu ou cidade-monumento.²³² Intervindo sobre o destino das cidades antigas, Aldo Rossi propõe a construção da cidade moderna em torno destes monumentos - recordando o plano de Le Corbusier para Paris²³³ -, que admite como intemporais e representativos de uma memória colectiva. Também os projectos de Palladio, no século XVI, circundam o núcleo central.²³⁴

Se construído, o Hospital de Le Corbusier abriria portas para hipóteses deste tipo, que resultariam numa Veneza totalmente diferente da que se conhece, tendo em conta a condição urbana de estar sobre a água e salvaguardando sempre o seu centro histórico. Pequenos impulsos foram dados e podem ser relacionados com esta possibilidade de continuidade através do moderno, como o próprio *Teatro del Mondo* ou algumas das respostas ao “The Venice Project”; estas serão sempre arquitecturas à margem, agarrando-se à cidade pré-existente. Não alteravam o antigo, criavam o novo como se fazia antigamente. Tanto o exemplo da proposta de Mallawits para

231 ROSSI, Aldo. *A Architectura da Cidade*. (1966), 2016, p. 71.

232 Cf. ROSSI, Aldo. “Che fare delle vecchie città?” (1968) in *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 1989, pp. 365-369.

233 “Come se voi prendeste San Giorgio, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fissi di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia. [...] Accentuare il processo di distruzione delle parti ambientali e pittoresche in modo da far partecipare i monumenti direttamente alla costruzione della città moderna [...]” *Idem*, pp. 368-369.

234 “The reaction to Palladio was typical: Venice could accept his language, but only by pushing its propositions out to her margins - to the Giudecca, to the island of San Giorgio, to San Francesco della Vigna, to Santa Lucia [...]” TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. (1985), 1995, p. 10.

a *Ca' Venier*, dois cubos flutuantes, como o hospital de *San Giobbe* seriam construções novas e claramente destacadas da imagem da “arquitettura veneziana”, pela linguagem moderna. O hospital transforma-se na extensão desse “objecto único” que é a cidade.

Segundo o mestre franco-suíço, dever-se-ia construir o hospital com “uma architettura o mais moderna possível”, o que implica, para Le Corbusier, utilizar o betão armado.²³⁵ A imagem imediata que se teria do hospital seria a forte presença da estrutura em *pilotis*. Estes integram a prática arquitectónica corrente após os anos ‘20, quando Le Corbusier afirma os cinco pontos para uma nova architettura, tornando-se o ícone do Modernismo na Europa (1927). Este sistema constructivo pontual permitia manter o piso térreo livre, pela elevação do edifício. Utilizar *pilotis* numa architettura para Veneza, ao contrário do que possa parecer, não é uma novidade ou ruptura: segundo a tradição constructiva lagunar, as fundações de todos os edifícios seriam grandes postes de carvalho (*quercia* ou *rovere*) enterrados e travados entre si que, estando dentro de água, durariam eternamente²³⁶; uma técnica genericamente chamada de palafitas. Esta estacaria de madeira suportaria qualquer parede de pedra ou tijolo, permitindo os assentamentos sobre a água.

Por contradição, as principais debilidades estruturais nas construções da cidade ocorrem pelo mesmo elemento, a água; a recorrente subida e descida da maré, causa principal de deterioração da madeira, apresenta-se como condicionante invariável de Veneza. Perante isto, o problema do contacto com a água é resolvido pela elevação do hospital, ocupando o piso térreo (apenas entradas, acessos e serviços públicos do equipamento, como o que se observam tipicamente nos *sestieri* de Veneza). O Hospital seria “indiferente” à *acqua alta*: asseguravam-se a durabilidade da construção, bem como as condições higiénico-sanitárias necessárias num complexo hospitalar, um progresso em comparação com os demais edifícios da cidade.

Ao libertar o plano de água, esta é privilegiada como espaço público, na qual se circula, não condicionando os percursos habituais pelos limites noroeste da ilha - de barco, poder-se-ia navegar sob o hospital, recordando até o percorrer o traçado “capilar/arterial” da cidade. No entanto, esta

235 “[...] impiegate il cemento armato e non cercate di copiare il vecchio mattone fatto a mano. Quel che dovete costruire fatelo di un’architettura il più moderna possibile.” LE CORBUSIER. “OCV, Fondo Atti Nuovo Ospedale, 1959-1977, Lettera di Le Corbusier del 3 ottobre 1962” in *Venezia di Carta*. 2018, p. 130.

236 “Ora le fondamenta di tutti gli edifici, si fanno di fortissimi pali di quercia o di rovere, che dura eternamente sotto acqua, per rispetto del fondo lubrico, e non punto saldo della palude. Questi fitti per forza nel terreno, e poi fermati con grosse traverse, e ripieni fra palo e palo con fiversi cementi e rottami di sassi, fanno per la coagulatione e presa loro fontamente cosi stabili e ferme, che sostengono ogni grossa e alta muraglia, senza segnarli pure un pelo.” SANSOVINO, Francesco. *Venetia, Citta Nobilissima et Singolare*. 1581, Livro IX, p. 141.



187. *Sottoportego* de acesso às *Procuratie* com *acqua alta*. Pilares como *pilotis*.



188. Vista para a Praça, sobre as arcadas das *Procuratie* com *acqua alta*.

permeabilidade, que não se observa na generalidade do espaço urbano, parece familiar ao acesso à *Piazza San Marco*. Embora com uma frente aberta a *San Giorgio*, é possível entrar na praça pelos estreitos *sottoporteghi* das *Procuratie*. [fig. 187, 188] Pelas as arcadas, que funcionam como filtro, a liberdade de movimentos é já expressiva; estas preparam-nos para entrar num espaço de escala diferente; estas, sensorialmente, transformam a escala. O suporte do hospital pelos estreitos pilares parece igualmente familiar ao *Palazzo Ducale*: as grossas colunas abrem o palácio à praça, que se deixa contaminar (não só por este mas por todos os outros elementos que a compõe); ao nível superior, embora as várias aberturas, entende-se o carácter encerrado e privado da residência do doge.

Regressando ao projecto de Le Corbusier, os *pilotis* conferem carácter monumental que (quase) todas as construções de Veneza, eventualmente, acabam por adquirir. A monumentalidade não se transmite apenas nas dimensões do grande complexo mas no contraste entre leveza inferior da estrutura pontual (mas abundante) - ainda marca gótica - e a grande massa (os volumes de betão armado, sob os quais se pode navegar). Esta contradição - de uma grande volumetria pesada e consistente suportada por pilares estreitos - espelha a contradição do mito da construção de Veneza - estacas de madeira colocadas num terreno instável, sobre as quais se apoiam paredes fortes e ornamentos abundantes.

A monumentalidade surge ainda pelo destaque de uma imagem moderna que se introduziria na paisagem da Serenissima. À chegada pela *Ponte della Libertà*, avistar-se-ia o grande complexo moderno, causando grande impacto numa primeira imagem de Veneza.²³⁷ [fig. 190] Porém, através dos *pilotis*, seria possível avistar a Veneza Menor de *Canareggio*, entre *San Giobbe* e a zona das *Fondamente Nuove*, uma zona residencial. Quanto à aparência do edifício - e como esta concorda com o ambiente - predomina o racionalismo, simplicidade e austeridade, também em virtude dos materiais empregues, que vão mais facilmente ao encontro da arquitectura menor, simples e austera que, em Veneza, muitas vezes acaba por “ganhar” o estatuto de monumento.²³⁸ O projecto para o hospital de *San Giobbe* faz convergir água e terra, interior e exterior, público e privado, monumento e residência, tal como em Veneza convergem.

237 Entende-se que o impacto desta imagem acentuar-se-ia pelo betão armado aparente: este contrastaria com a ideia pré-estabelecida de uma Veneza de tijolo (rosa e avermelhada), no entanto justificar-se-ia actualmente pelas variadas construções mais recentes nesta zona de transição e pela eficiência do uso do material e da técnica.

238 Quando se fala de arquitectura menor, não se refere a palácios, mas sim a construções populares. “No me refiero a los palacios, no me interesan.” LE CORBUSIER. “La lección de la góndola” in *Por las cuatro rutas*. (1941), 1972, p. 160.

Poderíamos supor que, da mesma forma que a arquitectura monumental e a arquitectura residencial acabam por se confundir e contaminar, seria igualmente possível intercalar a linguagem moderna com a linguagem “veneziana” ela própria, rica pela sua heterogeneidade (como propõe vários arquitectos); seria um processo árduo e lento, mas não impossível. Divergentemente, Le Corbusier propõe no projecto moderno a contaminação de princípios, mas a delimitação formal e oposição de linguagem: propõe contaminar a imagem veneziana com a linguagem moderna e contaminar a arquitectura moderna com a linguagem veneziana. Com o projecto do hospital - pela extensão horizontalmente num plano superior à água, com os *pilotis* -, Le Corbusier propõe uma reconquista contemporânea da laguna. A continuidade urbana é conseguida de uma forma diversa da antiga, assumindo-se como uma intervenção distinta, moderna. Parece haver uma certa contenção, ou mesmo prudência na sua abordagem, ao não construir chão. Le Corbusier deixou-se igualmente contaminar por uma Veneza que já admirava desde jovem, numa ocasião única de projecto, uma invenção poética.²³⁹



189. *Venice without Le Corbusier* (2011). (imagem de Dionisio Gonzalez)



190. *Venice hospital. Le Corbusier* (2011). (montagem de Dionisio Gonzalez)

239 “Si parla di progetto rivoluzionario, ospedale nato sul mare, super ospedale sulla laguna, palafitte per guarire, invenzione poetica, transenna cartesiana, ospedale campiello, rivincita del bello, ospedale misurato sull’uomo, atto d’amore verso Venezia ecc.” ROVERE, Luisa Querci della. “L’Ospedale di Le Corbusier a San Giobbe” in *Le Venezie Possibili: da Palladio a Le Corbusier*. 1985, p. 276.

Recordamos o manifesto de Le Corbusier: “«Le autorità dovrebbero proclamare Venezia ‘Città Sacra’»”.²⁴⁰ Desta afirmação e do projecto que realiza depreende-se o respeito pela cidade. O respeito por Veneza e a forma como nela intervém é íntimo à lição que oferece, no seu discurso no *Palazzo Ducale* (1934), e posteriormente em *Sur les quatre routes* (1941). Na “Lição da Gôndola”, o arquitecto admira a embarcação pela sua beleza mecânica, resistência, força, agilidade extrema, em comunhão com o Homem. Refere a imutabilidade ao longo do tempo como consequência da perfeição técnica e correspondência ao fim para o qual estava destinada.²⁴¹ A forma terá sido determinada pela necessidade funcional e pela técnica e engenho, que permitiram a invenção. O mesmo se pode compreender de Veneza. Também Álvaro Siza, e argumentando com Adolf Loos, sublinha como “[...] a necessidade, ainda mais do que a arte, é o fundamento primeiro para se alcançar um objecto perfeito.”²⁴²

Na obra de Le Corbusier, a gôndola pode ser interpretada como uma analogia a Veneza. Uma cidade que é criação puramente racional, aceitando cautelosamente a evolução dos “estilos”²⁴³, não alterou a sua forma principal, provando “[...] a existência de nexos de causa e efeitos que são fundamentais se o objecto serviu as necessidades humanas e se a sua escala terá sido sempre respeitada.”²⁴⁴ Considerar a cidade como resultado em equilíbrio tal que não exige grandes intervenções, permite

240 Le Corbusier escreve a Giovanni Favaretto Fisca, *sindaco* de Veneza, datado de 3 Outubro 1962 in PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 33.

241 “No me impresiona el romanticismo de la góndola sino el descubrimiento de esta creación tan puramente racional. Uno puede preguntarse por qué milagro, desde que oímos hablar de Venecia, desde que pintores y grabadores nos mostraron la ciudad, la góndola no ha cambiado de forma; por qué razón no ha seguido, no ha sufrido, las evoluciones de los estilos, el movimiento de las modas.” LE CORBUSIER. “La lección de la góndola” in *Por las cuatro rutas*. (1941), 1972, p. 158.

242 “As reflexões de Adolf Loos sobre o design, importantes e actuais, sublinham como a necessidade, ainda mais do que a arte, é o fundamento primeiro para se alcançar um objecto perfeito. Loos também desenhou uma cadeira Thonet, e é uma cadeira maravilhosa; olhando-a podemos dizer: “É uma cadeira Thonet!”, sem acrescentar mais nada. E contudo é evidente algo de especial nas proporções e em alguns pormenores que dão pouco nas vistas, de modo que a impressão geral é de uma coisa absolutamente singular, sensacional, mas ao mesmo tempo banal. Creio que no momento em que estes dois aspectos coexistem, esteja alcançada a quintessência da perfeição.” SIZA VIEIRA, Álvaro. “Essencialmente” (2007) in *01 Textos*. 2009, p. 238. Cf. SIZA VIEIRA, Álvaro. “A minha cadeira favorita” (2007) in *01 Textos*. 2009, p. 375.

243 “[...] la góndola non ha cambiado forma; por qué razón non ha seguido, non ha sufrido, las evoluciones de los estilos, el movimiento de las modas.” LE CORBUSIER *Op. cit. loc cit.*

244 “Aparte de algunos adornos sin importancia, (...) el estado biológico de la góndola - ese maravilloso instrumento en equilibrio, parecido a un avión en su realidad mecánica - no ha cambiado, se ha mantenido igual, prueba de la existencia de nexos de causa y efectos que son fundamentales si el objeto ha servido a las necesidades humanas y si su escala ha sido siempre respetada.” *Idem, ibidem.*

pensar num projecto que não a transforma mas continua-a, no interior das suas tradições. Essa continuidade é possível, contrariamente ao defendido por muitos conservadores, sendo moderno.

“«Ah, era muito difícil, sabem. É necessário um tacto excepcional, lá dentro [...] Veneza é uma cidade sobre a laguna, é uma cidade que existe conduzida pela água, limitada pela água... Introduzir no seu interior qualquer coisa que sobretudo não fosse um arranha-céus ou qualquer geringonça daquele tipo [...] já existe o *Campanile*, existe *San Marco*, existe o *Palazzo Ducale* [...] são as suas emergências significativas. Pois bem, eu acredito que a minha Veneza moderna estará de acordo com aquelas coisas...».”²⁴⁵

Le Corbusier mostra como é possível ser moderno, agarrando-se às tradições venezianas - *al modo nostro di Venetia* - e trabalhando no interior destas, com uma linguagem e materiais modernos, como o “simples” uso de *pilotis*, sem receios de enfrentar uma ideia de mito tradicionalista; propõe uma continuidade urbana (mas em destaque), em torno do núcleo central, criando uma nova parte da cidade.

O arquitecto vê a racionalidade como origem da cidade, do projecto, a inteligência do engenho; da mesma forma desenha o hospital, pela mesma ideia de criação. A leitura urbana - do traçado, dos elementos, da mecânica e articulação entre estes -, e a sua reinterpretação, considerando a necessidade específica do edifício, caracterizam as lições que Le Corbusier nos oferece, que são lições de desenho da cidade, de invenção. Mais ainda, é a consciência da invenção na instauração de modernidade plena que permite a Le Corbusier compreender a ideia de Veneza, cumprindo-a nos seus dias. Le Corbusier fá-lo, como uma prova de amor²⁴⁶, considerando Veneza, Cidade Sacra.

245 “«Ah, era molto difficile, sapete. Ci vuole un tatto eccezionale, là dentro [...] Venezia è una città sulla laguna, è una città che esiste a filo d’acqua, limitata dall’acqua... Metterle dentro qualcosa che soprattutto non fosse un grattacielo o qualche marchingegno di quel tipo [...] c’è già il Campanile, c’è San Marco, c’è Palazzo Ducale [...] sono le sue emergenze significative. Ebbene, io credo che la mia Venezia moderna andrà d’accordo con quelle cose...»” LE CORBUSIER, “Messaggio in una botiglia”, in *Spazio e Società*, n° 6, Junho 1979. Citado por: PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 42.

246 “Si parla di progetto rivoluzionario, ospedale nato sul mare, super ospedale sulla laguna, palafitte per guarire, invenzione poetica, transenna cartesiana, ospedale campiello, rivincita del bello, ospedale misurato sull’uomo, atto d’amore verso Venezia ecc.” ROVERE, Luisa Querci della. *Op. cit.*, p. 276.

3.2. *Finitio*, Memória e Prudência

O Teatro del Mondo e Veneza

“Architettura e teatro, costruzione da cidade e representação da vida, encontram em Veneza uma das conjugações mais profundas e próximas. Já no contraste entre um ambiente físico monótono e inerte, no qual a horizontalidade domina e a cidade das cores e dos ritmos, na qual se realiza uma das línguas arquitectónicas mais ricas de contrastes e de complexidades estruturais, Veneza exprime a sua vocação cénica, a vontade de disfrutar todos os recursos da qualidade [...]”.²⁴⁷

É esta vocação cénica que Le Corbusier admira, em especial numa das suas visitas, quando assiste à representação de uma peça de Max Reinhardt e afirma ser o teatro mais belo que já viu na vida.²⁴⁸ O motivo de encanto é o espaço onde este decorre: um *campo* veneziano é apropriado pela companhia de teatro e os espectadores dispõem-se pela praça, nas escadas e nas janelas das casas, observando a acção das várias perspectivas possíveis, mas também participando nela, já que o palco é todo este espaço da cidade.²⁴⁹ [fig. 192]

Talvez não seja possível determinar o exacto momento em que surge o fascínio de Aldo Rossi pelo Teatro. No entanto, a ideia do *Teatro del Mondo*, introduzida pela encomenda de Portoghesi,

247 “Architettura e teatro, costruzione della città e rappresentazione della vitta, trovano a Venezia una delle coniugazioni più profonde e avvincenti. Già nel contrasto tra un ambiente fisico monotono e inerte, in cui l’orizzontalità diventa dominante e la città del colore e del ritmo, in cui si realizza una delle lingue architetoniche più ricche di contrasti e di complessità strutturali, Venezia esprime la sua vocazione scenica, la volontà di sfruttare tutte le risorse della qualità - qualità istituzionale e qualità urbana indissolubilmente legate - per costruire la sua storia di ribellione nei confronti dell’appiattimento e della morte imminente, di liberazione dalle condizioni ambientali che perpetuamente ne minacciano l’azzeramento.” PORTOGHESI, Paolo; SCAPARRO, Maurizio. “Venezia. Teatro del Mondo” in *Venezia e lo spazio scenico*. 1980, p. 7.

248 “[...] Reinhardt, ha anche realizzato *Il mercante di Venezia*, nel 1934, a Venezia, in occasione delle *Riunioni d’arte* indette dall’Istituto Internazionale di Collaborazione Intellettuale. Questo spettacolo sì che fu veramente bellissimo! Reinhardt aveva requisito una piazzetta: su tre lati le quinte erano i muri stessi delle case; sul lato di fondo passava anche un canale attraversato da un piccolo ponte e che si perdeva nella notte, fiancheggiato da un muro alto dietro al quale spuntavano i ciuffi d’alberi di un giardino. All’angolo sinistro del ponticello una casa con la porta semiaperta: al primo piano la casa di Shylock; sopra quel piano altri tre. Si recitava ad ogni finestra su quattro piani. L’anfiteatro occupato dagli spettatori era chiuso dalle case, dalle cui finestre i proprietari ed i loro amici assistevano alla rappresentazione. A sinistra avevano affittato una bottega e avevano costruito un proscenio laterale davanti al canale. Noi, gli spettatori, eravamo in mezzo a tutto questo quadro animatissimo. Vi assicuro che era una cosa sconvolgente e straordinaria assistere, anzi partecipare, a questo spettacolo. Io ne sono uscito stupefatto, come ubriaco, in un mondo di pura fantasia [...]” LE CORBUSIER. “Il cuore della città. Punto d’incontro delle arti” in *Il Cuore della Città*. 1954, p. 45.

249 Ainda hoje acontece o “Venice Open Stage”, um festival internacional de teatro universitário, criado nos laboratórios do IUAV. O teatro abre-se à cidade, renovando a antiga tradição veneziana dos teatros ao ar livre. <http://www.veniceopenstage.org/chi-siamo/>.



191. “Venice Film Festival”, *San Marco* (1934).



192. *Il mercatore di Venezia*, Max Reinhardt (1934).



193. Concerto dos Pink Floyd em frente a *San Marco* (1989).



194. “Venice Open Stage” (2017).

aparenta ser uma ocasião excepcional para Rossi traduzir a paixão que tem pelo teatro numa construção concreta e na cidade onde já vivia desde a década de '60. "O teatro era também uma minha equívoca paixão onde a arquitectura era o cenário possível, o lugar, a construção mensurável e convertível em medidas e materiais concretos, de um sentimento frequentemente inalcançável."²⁵⁰ Em Veneza "[...] cidade análoga por excelência"²⁵¹, o espectáculo encontra-se enraizado nos costumes e no próprio *genius loci*.²⁵² Entre autobiografia e a circunstância do lugar - a vocação cénica da cidade -, Aldo Rossi desenvolve o projecto do teatro. "Portanto o teatro como edifício em qualquer modo tradicional mas também o uso de um espaço cénico mais geral que pode ser a cidade, a escola, um edifício singular."²⁵³

Admite-se a referência óbvia às máquinas flutuantes do *cinquecento* em Veneza. Certamente poder-se-á supor no projecto de Rossi um reconhecimento (não necessariamente formal) da tradição veneziana dos teatros que, particularmente e pela própria condição lagunar, para além de serem flutuantes, colocavam-se sobre barcaças, navegando pelos pontos mais importantes da cidade.²⁵⁴ Das memórias do *Teatro del Mondo* de Rossi, as mais impressionantes relatam a viagem que este realiza, desde a sua construção em *Fusina*, até à chegada à *Punta della Dogana* e posteriormente até Dubrovnik.²⁵⁵ O percurso de vida do teatro atinge o seu objectivo ao ancorar-se no *Bacino Marciano*; com isto, contrariamente às máquinas do *cinquecento*, cria-se uma nova parte da cidade, "[...] uma ilha mais, mas feita para partir."²⁵⁶ O teatro é uma extensão da *Dogana*, uma ilha provisória de Veneza, controversamente à ideia de barco, que não pode ser considerado uma "morada". Acerca da ancoragem do teatro flutuante, lê-se em alguns dos desenhos-colagem

250 ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981), 2013, pp. 60-61.

251 "A torre do Teatro podia ser um farol ou um relógio, o campanário, o minarete ou as torres do Kremlin; as analogias são infundáveis e colocadas em confronto, nesta cidade análoga por excelência." *Idem*, p. 107.

252 O espectáculo revela-se não só nas tradições de teatros espontâneos no espaço público e nas procissões em terra e em mar, algumas das quais persistem hoje como a *regata storica*, a *festa sull'acqua* e o Carnaval, mas também na teatralidade da sua arquitectura, que faz com que Veneza seja cenário de fundo de diversos filmes.

253 "Quindi il teatro come edificio in qualche modo tradizionale ma anche uso di uno spazio scenico più generale che può essere la città, la scuola, un edificio singolare." ROSSI, Aldo. Citado por: DAL CO, Francesco. *I quaderni azzurri*, nº 26 (1979), 1999.

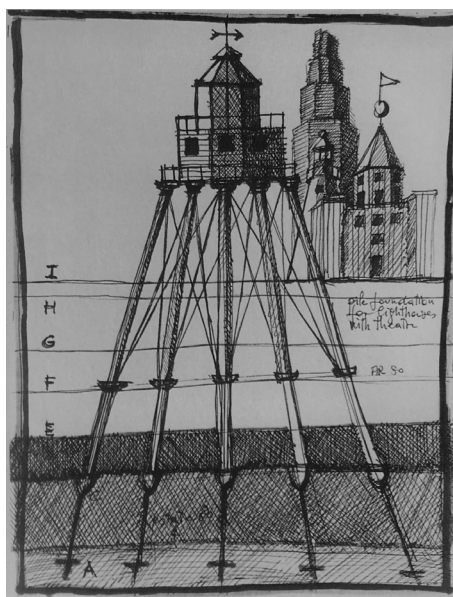
254 Algumas das tradições da *festa sull'acqua* persiste, por exemplo no Carnaval - todo o Carnaval é um Teatro - e na *Regata Storica*.

255 "Contou-me Aldo Rossi que atravessara o Adriático, com um grupo de teatro a bordo. Os pescadores suspendiam o trabalho, atónitos largavam o leme, com medo talvez, sem saber de onde viria e para que e com quem aquele objecto desconhecido, barco antiquíssimo ou invenção ou ilusão." SIZA VIEIRA, Álvaro. "Evocação de Aldo Rossi" (2007) in *01 Textos*. 2009, p. 389.

256 *Idem, ibidem*.



195, 196. Desenhos de estudo para o *Teatro del Mondo*.



197, 198. Desenhos de estudo para o *Teatro del Mondo*.

de Aldo Rossi a fixação de um objecto - não só estruturalmente, mas ideologicamente; [fig. 195-198] para a definição - ou redefinição no caso concreto de Veneza - de um *locus*.

Recorda-se uma “Veneza Pré-Monumental”²⁵⁷, antes de imortal e pétrea, antes da afirmação do seu *locus* - lugar este, fruto de pura invenção. Esta Veneza, ainda não de pedra, apresenta-se como um “ser” em transformação, identicamente ao que repropõe Aldo Rossi com o seu projecto. A própria escolha dos materiais usados concorda com o recorrente uso da madeira na construção lagunar, utilizando-o, neste caso, como revestimento e imagem: uma “máscara”, que esconde pelo exterior o esqueleto em metal, no entanto necessária para determinar o que está dentro e o que está fora. Curiosamente, quer pelos materiais, quer pela provisoriedade, relembra-nos as passadeiras colocadas nos *campi* e *calli* aquando da subida da água; uma redefinição espontânea do espaço público, que não o altera, mas condiciona os movimentos e, portanto, a percepção do espaço; a construção metálica, por associação à mecânica do teatro, recorda as actuais estruturas treliçadas da teia de cena, na qual se suportam os adereços e cenários do palco cénico, que no teatro de Rossi, são as próprias superfícies e planos que desenham o espaço interno.²⁵⁸

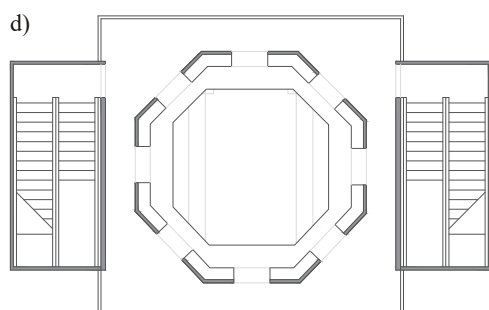
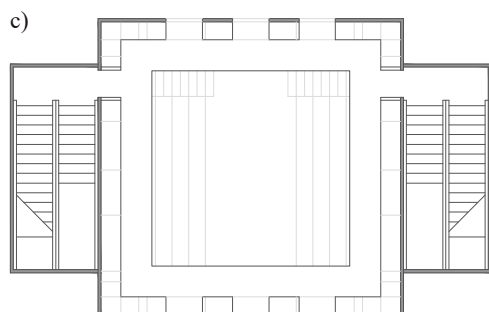
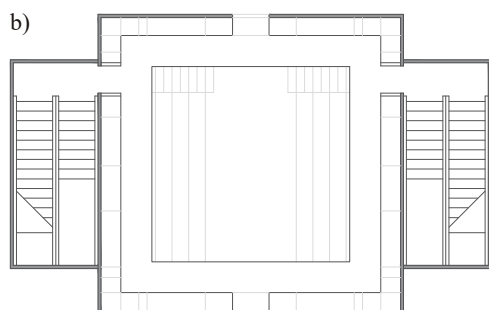
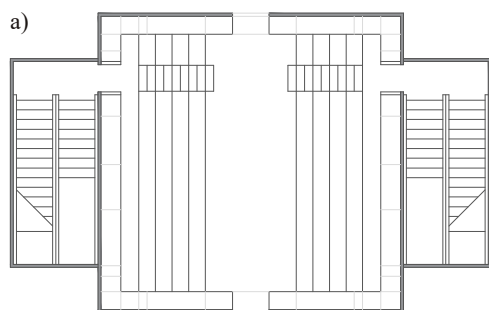
A rigidez da construção e durabilidade dos materiais empregues possibilitaria a permanência do teatro em Veneza; porém, este admite à partida uma qualidade de provisoriedade, pensada desde a concepção, ainda que logicamente se explique a desmontagem pela dificuldade de manutenção económica da barcaça “Argentino”. A construção da ideia do teatro tem em conta três tempos: um início (quando surge), um meio (o percurso e ancoragem) e um fim (quando desaparece). Ao deslocar-se e estacionar em Veneza, proporciona-se o acontecimento. Da mesma forma que a própria peça de teatro é um acontecimento, uma acção espontânea, o *Teatro del Mondo* entra em cena - no *Bacino di San Marco* - iniciando uma acção, um diálogo entre os elementos que o rodeiam - *San Giorgio*, *San Marco*, *Chiesa del Redentore*, *Dogana*.²⁵⁹ “Com os instrumentos arquitectónicos, portanto, nós favorecemos um acontecimento, independentemente dele acontecer.”²⁶⁰

257 “Mas agrada-me recordar uma opinião de Mazzariol em que se fala de uma Veneza pré-monumental, uma Veneza que ainda não fora tornada branca pelas pedras de Sansovino e de Palladio.” ROSSI, *Autobiografia Científica*. (1981), 2013, p. 107.

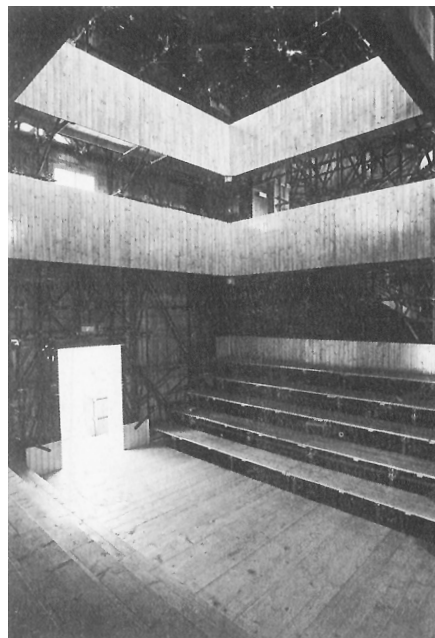
258 “Non diversamente nel teatro finisce con l’affermare che la decorazione principale è costituita dal teatro stesso; cioè dallo spettacolo e dal pubblico che egli cerca di porre in risalto al massimo all’interno e all’esterno dell’edificio.” ROSSI, ALDO. “Introduzione a Boullée” (1967) in *Scritti scelti sull’architettura e la città 1956-1972*. (1975), 1989, p. 357.

259 “O teatro é muito semelhante à arquitectura porque tem a ver com um acontecimento: o seu início, o seu desenvolvimento e a sua conclusão. Sem acontecimento não existe teatro e não existe arquitectura; [...]” ROSSI, Aldo. *Op. cit.*, p. 80.

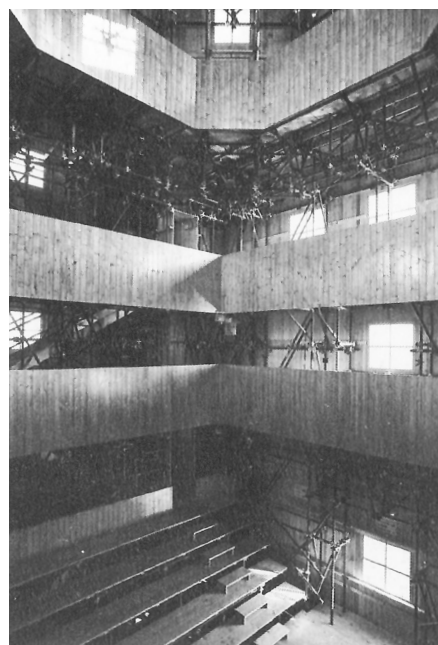
260 *Idem*, p. 27.



199. Plantas esquemáticas do *Teatro del Mondo*. De cima para baixo: Piso térreo (entrada), Primeiro Balcão, Segundo Balcão, Piso do Terraço. Escala 1:250. (desenhos do autor)



200. Interior do *Teatro del Mondo*.



201. Interior do *Teatro del Mondo*.

O teatro insere-se no “cuore” de Veneza como objecto “pousado”, distinto como forma isolada e bem delimitada. Para Tafuri, autor essencial na reflexão do carácter de Veneza, “Esta forma encerrada e bloqueada de Rossi, destinada a aparecer temporariamente como *instant object* no espaço polifónico do *Bacino di San Marco*, contém em si uma homenagem ao sentido de limite, ao conceito albertiano de *finitio*, que é especificamente anti-veneziano.”²⁶¹ A percepção do teatro como um objecto definido e sólido é contrária à fluidez espacial da cidade que, de tempos em tempos, se deixa “desaparecer” na água e aquilo que é chão “fixo” rapidamente é apropriado pela laguna. O facto do teatro se apoiar sobre uma barcaça impede que isto aconteça, derivando e cambaleando segundo os ritmos próprios, impostos pela água. Mesmo a nível formal, não se assemelha às antigas máquinas flutuantes, que funcionavam como palcos-cénicos - estruturas abertas e permeáveis que permitiam assistir ao espectáculo desde as *fondamente*; as poucas aberturas dos alçados e a verticalidade aproximam o teatro a uma ideia de torre opaca, como um farol - outra obsessão de Rossi, uma torre para ver e ser visto, para localizar -, prevendo (à partida) dois espectáculos coincidentes - o da peça no interior, o da cidade no exterior.

Se exteriormente o teatro se lê como objecto sólido e impermeável, a percepção interna é ambígua. Vejamos a partir do 1º balcão que, como o piso de entrada, apresenta duas aberturas a eixo (no nível inferior, uma delas correspondente à porta): das quatro faces do volume, existem duas janelas, uma em frente à outra, em apenas duas paredes (pelos outros dois lados acede-se às escadas); cada uma destas janelas mediria pouco mais de 1m² (aproximadamente 1,10mx1,10m). Portanto, sendo reduzido o contacto com o exterior por estes vãos, as atenções estão centradas no espectáculo - no piso térreo pela relação directa entre plateia e centro, no 1º balcão por uma proximidade altimétrica relativa. Ao subir no teatro, este abre-se progressivamente para o exterior: na 2ª varanda encontramos já três janelas em cada um dos dois lados, a eixo com a entrada. Provoca-se uma descentralização do foco na acção interior, permitindo a entrada da cidade no teatro. O espectáculo é progressivamente transportado para fora do involucro do *Teatro del Mondo* no último piso, pela existência de um terraço que se abre fisicamente para a paisagem. A varanda interior do topo, de forma octogonal, apresenta aberturas duplas em todas as suas faces - nomeadamente uma porta encimada por uma janela, assemelhando-se a um lanternim.

261 “La forma chiusa e bloccata di Rossi, destinata ad apparire temporaneamente come *instant object* nello spazio polifonico del bacino di San Marco, contiene in sé un omaggio al senso del limite, al concetto albertiano di *finitio*, che è specificamente antiveneziano.” TAFURI, Manfredo. “L’ephemere est eternal. Aldo Rossi a Venezia” in *Domus*, nº 602, 1980, p. 7.

O piso inferior sente-se orientado por um eixo, inevitavelmente pela entrada e posição das bancadas, mas no seu desenvolvimento altimétrico, transforma-se num espaço deliberadamente central e, mais do que isso, centrífugo, arrastando a atenção do visitante gradualmente para fora, até este sair concretamente do interior do volume, para o terraço que funciona com uma certa independência.²⁶² A cidade aparece e penetra pontualmente o limite físico do edifício, como uma segunda cena, um “plano” de fundo. Portanto, o teatro não é limitado pela enredo da peça a decorrer no interior; o teatro é também a multiplicidade de acções observadas dos vários pontos de vista, no interior e no exterior, pela relação entre objecto e contexto. Os vários espectáculos coincidem e contaminam-se.

Apesar da mobilidade da obra, não se pode considerar a escolha formal indiferente ao local destinado. São várias as analogias e familiaridades, tanto com arquitecturas marítimas como com a arquitectura veneziana. “Aldo Rossi ‘pousa’ em Veneza com atitude palladiana. E não só pela organização espacial do seu ‘teatro’, mas pela simetria sobre um eixo único, pela colocação lateral dos corpos de escadas em relação à sala central e pela sua estrutura binária que cita claramente a dialéctica formal da *villa Capra* em Vicenza.”²⁶³ Com a mesma atitude palladiana, Aldo Rossi encara a questão tipológica como cerne do projecto (desde os seus primeiros ensinamentos no IUAV), recorrendo, neste caso (como noutros), à analogia como procedimento compositivo. Servem de exemplo as construções residenciais de Palladio, nas quais se apropria do léxico formal de edifícios sagrados/religiosos, desvinculando o uso de certos elementos arquitectónicos de determinados tipos/tipologias de edifícios.²⁶⁴

Para Aldo Rossi, isto significa desenhar um teatro que exteriormente se assemelha a uma torre, ou a um farol, uma *stazione maritima* ou uma casa-cabana, e o seu interior tanto é um teatro central ou um anfiteatro, um teatro anatómico. Como lhe é natural, recorre à simplificação formal - essas formas que são os elementos da imagem de Veneza, como as cúpulas - para a composição. O conjunto forma-materialidade, no qual se espelha a memória imagética veneziana, lê-se como uma torre nova, mas com “a naturalidade de uma antiga”.

262 Os acessos aparecem com uma certa autonomia do espaço central - apenas com contacto “obrigatório” no piso de entrada -, funcionando do piso térreo para cima de forma independente, permitindo aceder ao terraço sem grande contacto com a acção interna.

263 “Con atteggiamento palladiano Aldo Rossi ‘scende’ a Venezia. E non solo per l’organizzazione spaziale del suo ‘teatro’, che, per la simetria su unico asse, l’affiancamento dei corpi scala alla sala centrale e la sua struttura binaria cita palesemente la dialettica formale di villa Capra a Vicenza.” TAFURI, Manfredo. *Op. cit, loc. cit.*

264 “L’uso particolare della tipologia ha nel Veneto e nella storia della architettura il suo inventore nel Palladio; le trasposizioni tipologiche costituiscono uno dei motivi di tensione e di equivoco della sua architettura.” ROSSI, Aldo. “L’architettura della ragione come architettura di tendenza” (1969) in *Scritti scelti sull’architettura e la città 1956-1972*. (1975), 1989, p. 374.

“Procurei com os olhos a Salute, a torre da Doghana e a esfera doirada que a luz glorifica. Apercebi-me com surpresa de uma segunda torre, ao lado, uma torre gémea seguramente nova. Surgia com a naturalidade de torre antiga. Fazia absolutamente parte da imutável paisagem que eu conhecia, como se houvesse estado sempre aí. Emanava contudo não sei bem que invulgar modernidade, a um tempo intensa e contida.”²⁶⁵

O teatro veneziano tende para uma multiplicidade de significados; a naturalidade de que Álvaro Siza fala provem da capacidade de Rossi para observar a realidade externa e vê-la como representação;²⁶⁶ também o teatro é uma representação de Veneza, pela interpretação moderna da imagem da cidade. Veneza surge nos escritos e pinturas, entre outros, como uma personagem de carácter próprio; também o teatro de Rossi desempenha um papel protagonista num determinado momento da história da cidade. O *Teatro del Mondo* é ele próprio uma metáfora de Veneza e, por conseguinte, das vicissitudes e vaidades, do mistério e do encanto.

Perante este argumento recorda-se a participação de Eduardo Souto de Moura na *Biennale di Architettura* de 2008, para a qual projecta uma parede em espelho que reveste, pelo exterior, o alçado do *Fondaco Marcello* voltado ao *Canal Grande*. [fig. 202] “É um espelho que não vejo, porque vejo apenas imagens em movimento desta mesma paisagem em que estou, como se um outro canal com os seus inúmeros edifícios, uma outra cidade, pudessem nascer naquele (daquele) plano que quebra o ritmo e a constância da linha dos palácios.”²⁶⁷ A mensagem parece ser idêntica, como referem Portoghesi e Scaparro: Veneza tende a autorrepresentar-se e amplificar-se, é parte integrante da sua realidade.²⁶⁸ Se o espelho de Souto de Moura reflecte directamente a cidade, como gesto de reconhecimento da sua arquitectura e, como tal, apresentando-a de uma outra perspectiva; o teatro de Rossi espelha os valores e espírito da construção da cidade, libertando-a das formas do passado. “O mistério está no limite entre a realidade e o reflexo, naquilo que opera não a exclusão, mas a inclusão de uma imagem do objecto - e que faz parte do objecto - no fundo do espelho.”²⁶⁹

265 SIZA VIEIRA, Álvaro. *Op. cit.*, p. 389.

266 “Insomma, la sua architettura è legata alla sua capacità di guardare la realtà esterna e di vederla come rappresentazione, come messa in scena di una cultura radicata nel tempo, tramandata e testimoniata dall’architettura delle nostre città.” MONESTIROLI, Antonio. “Forme realiste e popolari” in *Scritti su Aldo Rossi. «Care Architetture»*. 2003, p. 65.

267 GIL, José. “O palácio infinito” in *Cá fora: arquitectura desassossegada*. 2008, p. 15.

268 “La tendenza ad autorappresentarsi, ad amplificare, attraverso la ricchezza e la magia della scena, la propria presenza e il proprio ruolo politico, artistico, civile, à la forza di Venezia ed è parte integrante della sua identità.” PORTOGHESI, Paolo; SCAPARRO, Maurizio. *Op. cit.*, p. 7.

269 GIL, José. *Op. cit.*, p. 16.



202. “Cá fora: arquitectura desassossegada”. Representação Oficial Portuguesa na 11^a Mostra Internazionale di Architettura di Venezia. Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa (2008).

A existência do teatro é como uma personagem que entra em cena - que é a paisagem do *Bacino Marciano* -, coloca-se no centro do palco, para ser visto, causando polémica; até que parte para outro lugar, também ele “veneziano”²⁷⁰, e lá desmonta-se, desaparecendo totalmente. Posiciona-se no “cuore della città”, possibilitando a observação do interior para o exterior, mas especialmente para ser observado - como um farol, para ver e ser visto. Recorda-se a tradição veneziana de *vedustimo*, tradicionalmente pictórica, mas que aqui evoca o episódio da visita de Le Corbusier. No interior, o público debruçava-se nas varandas e rodeava a cena que decorria no palco central, como venezianos à janela mirando o espectáculo no *campo*. A dimensão espacial interior, albergando cerca de 150 pessoas distribuídas pelos vários pisos, não se revela um espaço amplo e grandioso como *La Fenice*; aproxima-se mais da ideia de “teatrinho”, íntimo e aconchegado, como o próprio espaço urbano de Veneza, como num *campo*, familiar.

Exteriormente, a sensação é diversa; as dimensões do edifício, que se destaca por flutuar e isolar do compacto da cidade, concorda com a escala urbana onde se insere; o culminar do *Teatro del Mondo* numa esfera suportada por uma agulha fá-lo confrontar-se, a um nível muito próximo, com a *Dogana* e a esfera dourada do mundo. O objecto de Rossi dialogava com os ícones da laguna - *Punta della Dogana*, *Redentore*, *S. Giorgio* e a *Piazza San Marco* -, criando uma nova acção que não merecia menos do que um belo público a apreciar e participar de todo este espectáculo. Os “espectadores” eram também os próprios edifícios que, como acontece num teatro central, são público e participantes/actores. Neste espectáculo cativante que se apresenta à laguna,²⁷¹ Aldo Rossi, propõe uma releitura da imagem do coração da cidade; o próprio *skyline* transforma-se pela presença de uma nova construção, uma nova personagem. [fig. 203]

Perante o sentimento de impotência projectual das décadas anteriores, sentido em Veneza de uma forma particular e expressiva, a intervenção de Rossi para a *I Biennale di Architettura* em 1980 agarra-se ao espírito do próprio tema da exposição. De uma forma óbvia, a *Presenza del Passato* é constante e inevitável, especialmente ao intervir em Veneza. Pode-se igualmente - e talvez de maior pertinência - traçar um paralelo com a ideia de *Strada Novissima* de Portoghesi: o teatro veneziano de A. Rossi propõe uma nova forma, um novo caminho para intervir em Veneza, pela via da arquitectura moderna e pela intrínseca evocação da memória e tradições venezianas. Enquanto a

270 “Il Teatro del Mondo si muove verso le cupole e i monumenti veneziani e poi naviga, confrontandosi idealmente con la civiltà veneziana del mare Adriatico, fino a Dubrovnik.” MALACARNE, Gino. “Note sull’architettura di Aldo Rossi. Frammenti” in *Scritti su Aldo Rossi. «Care Achitetture»*. 2003, p. 87.

271 “[...] guardandole capivo come lo stesso teatro da cui le osservavo aveva superato e era uscito dall’architettura e lo spettacolo si presentava a Venezia con lo stesso senso di estraneità delle figure de rame.” ROSSI, Aldo. Citado por: DAL CO, Francesco. *I quaderni azzurri*, nº 26 (1979), 1999.



203. *Teatro del Mondo*, em confronto com a *Punta della Dogana*. Ao fundo, a *Chiesa del Redentore*.

Strada Novissima se apresenta como instalação simbólica, na qual o tema é a linguagem, o Teatro é uma construção que funciona e pode ser vivenciada. O factor de provisoriedade da sua intervenção desperta maior curiosidade e ganha maior impacto pelo exacto desaparecimento do teatro: como traçar um risco no papel e depois apagar; a grafite desvanece mas o vinco permanece.

Aldo Rossi mostra que Veneza pode ser redescoberta e repensada nos “dias de hoje”, mas apenas se a intervenção for resultado de actos cautelosos e prudentes.²⁷² Afirma Tafuri que: “O tema da *prudencia* era rico em Veneza. Era a prudência que garantia a persistência de Veneza na sua origem; prudência constituía a medida do ‘bom governo’, fundou critérios de justiça, permitiu à tradição ‘resistir’ ao novo, e permitiu que o novo vivesse num tempo cósmico ininterrupto.”²⁷³ No interior da *venezianità*, o *Teatro del Mondo* rompe com o pré-conceito de “intocabilidade” da cidade, ao inserir-se exactamente no ponto mais convergente de conflitos e tensões; isto só é possível pela referida *prudencia*, que pode ser considerada, por exemplo, pelo facto do teatro ser, na verdade, um barco, móvel e feito para partir; limita-se a tocar, literalmente, com um pontão de acesso, o chão veneziano e a referenciar as formas e elementos da cidade, sem as copiar gratuitamente, num jogo de afinidades com as permanências. A. Rossi “[...] trabalha sobre os materiais, com as arquitecturas da cidade histórica, não para continuá-la mas para interrompê-la pelo interior [...]”²⁷⁴

“Pode-se construir em Veneza e em qualquer cidade histórica e em qualquer cidade moderna (não existem diferenças substanciais) apenas acrescentando construções completas ao núcleo completo da cidade.”²⁷⁵

272 “Mas redescobrir esta Veneza apenas era possível com a intervenção de um determinado objecto: discretamente colorido, com uma tecnologia elementar mas segura, como uma barcaça ou, precisamente, uma máquina teatral.” ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981), 2013, p. 107.

273 “The theme of *prudencia* was, in Venice, a rich one. It was prudence that guaranteed Venice’s persistence *within* her origin; prudence constituted the measure of ‘good government,’ founded criteria of justice, enabled tradition to ‘resist’ within the new, and enabled the new to live in an uninterrupted cosmic time.” TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. (1985), 1995, p. 11.

274 “Per Rossi la città della storia fa parte della città contemporanea, ancorché staccata e differente da altre parti. [...] In tale ipotesi è sottesa una sfida esemplare: egli lavora sui materiali, con le architetture della città storica, non per continuarla ma per interromperla dal di dentro, per mostrare come ciò che cerca la contemporaneità può essere rinvenuto ed esiste già in altra forma nei momenti eroici dell’architettura, senza per ciò accadere all’imitazione, alle banalità delle semplificazioni del primo modernismo o, come avverrà, del *post-modern*.” BISOGNI, Salvatore. “Ricordo di Aldo Rossi” in *Scritti su Aldo Rossi. «Care Architetture»*. 2003, p. 79

275 “Si può costruire a Venezia e in qualsiasi città storica e in qualsiasi città moderna (non esistono differenze sostanziali) solo aggiungendo costruzioni compiute al nucleo compiuto della città.” ROSSI, Aldo. “Tipologia, manualistica e architettura” (1966) in *Scritti scelti sull’architettura e la città 1956-1972*. (1975), 1989, p. 309.

O programa da construção de Rossi não se pode considerar necessário para o funcionamento da cidade; trata-se de um espaço de lazer e contemplação, complementar aos diversos edifícios pré-existentes. A “função” do teatro em Veneza ultrapassa a sua utilização interna (e externa): a sua essencialidade prende-se com a necessidade de “[...] romper o equilíbrio de um sistema, agora, cansado”²⁷⁶; esse sistema, que é *San Marco*, paralisado no tempo, mas que contraditoriamente alberga arquitecturas de vários períodos em harmonia; esse sistema, que é a Sereníssima, conservada pela ideia de *origem* e glória de uma civilização anacrónica.

“Propondo a releitura dos seus espaços mais celebrados, juntamente com outros menos conhecidos ou esquecidos, como cenários da vida, a mostra [na qual se insere o Teatro] revela a sua projectualidade em quanto sugere uma reapropriação destes lugares em função de uma ideia de Veneza como cidade da experimentação, do encontro e do intercâmbio de culturas em confronto e em conflito.”²⁷⁷

Aldo Rossi presenteia a Bienal e Veneza com uma homenagem a ela própria, com um objecto no qual se encontram substância e significados.²⁷⁸ O destino do *Teatro del Mondo*, efêmero mas eterno, atinge o “estatuto” de monumento, uma arquitectura que resiste ao tempo, representando os pontos fixos da criação humana e por isso, sinais da memória colectiva.²⁷⁹ Ultrapassa os limites esperados, em termos de projecção e notoriedade, porque bem sucedido no seu propósito, identificando-se com os valores civis do modo de estar e fazer veneziano.²⁸⁰ Ainda que não necessário, preciso e precisado.

276 “La presenza del teatro alla punta della Dogana, una alterazione topografica, una appendice provvisoria eppure conclusiva. Conclusiva nello scardinare l’equilibrio di un sistema ormai stanco.” ROSSI, Aldo. Citado por: DAL CO, Francesco. *I quaderni azzurri*, nº 26 (1979), 1999.

277 “Proponendo la rilettura dei suoi spazi più celebrati, insieme ad altri meno noti o dimenticati, come scenari della vita, la mostra rivela la sua progettualità in quanto suggerisce una riappropriazione di questi luoghi in funzione di un’idea di Venezia come città della sperimentazione, dell’incontro e dello scambio tra le culture in confronto e in conflitto.” PORTOGHESI, Paolo; SCAPARRO, Maurizio. *Op. cit.*, p. 7.

278 “Para lá da analogia via cada vez mais claramente que a beleza era o lugar de encontro entre substância e significados diversos. Nada pode ser belo, uma pessoa, uma coisa, uma cidade, se apenas significa si mesma, ou melhor, o próprio uso.” ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981), 2013, p. 105.

279 “Da tutto questo nacque questa idea di città dove i monumenti rappresentano i punti fissi della creazione umana, i segni tangibili dell’azione della ragione e della memoria collettiva;” ROSSI, Aldo. “Architettura per i musei” (1965-1966) in *Scritti scelti sull’architettura e la città 1956-1972*. (1975), 1989, p. 336.

280 “Il suo lavoro di architetto doveva stare in questa tradizione, una tradizione civile prima che architettonica, una tradizione che consente a una comunità di riconoscere negli edifici e nei luoghi della sua città i valori civili del suo stare nel mondo.” MONESTIROLI, Antonio. *Op. cit, loc. cit.*

3.3. *Venezia Minore*, Circunstância e Evidência

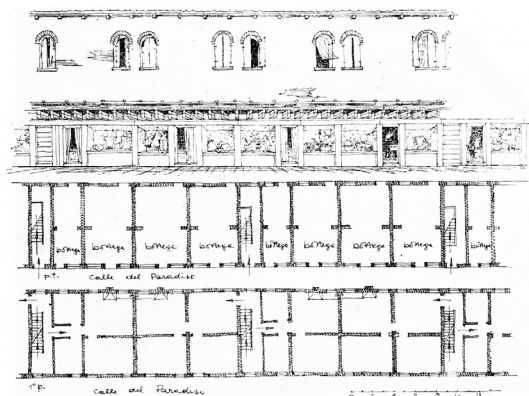
O *Campo di Marte* e Veneza

Perante o concurso, em 1985, para a reconfiguração da zona do *Campo di Marte*, Álvaro Siza desenvolve o projecto a partir da intenção fundamental de estabelecer a ligação entre o Canal e *Laguna* e, portanto, entre *Giudecca* e centro histórico. Inserida no conjunto de ilhas de Veneza, a distância que separa a *Giudecca* dos restantes *sestieri*, distingue-a pela sua autonomia. Conhecida por ter albergado, outrora, as indústrias e respectivos operários, o traçado urbano diferencia-se da malha gótica veneziana. Pela forma alongada, semelhante ao *Lido*, mas de maior proximidade e menor extensão, a *Giudecca* conforma os limites meridionais da cidade, crescendo perpendicularmente e paralelamente a tais limites. As suas vias pedonais, canais e construções orientam-se segundo os pontos cardeais, ou seja, em direcção à ilha central.

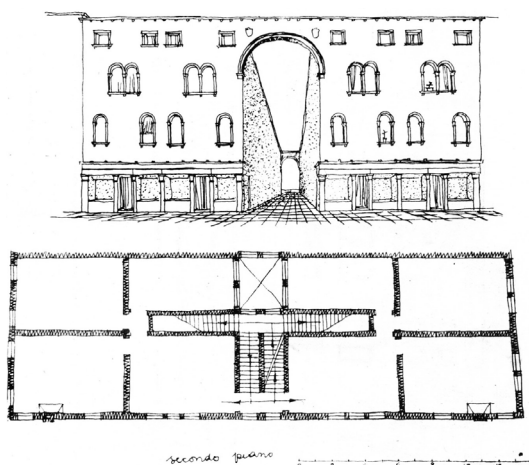
O projecto para o Plano do *Campo di Marte* (1985) de Álvaro Siza apresenta, então, um eixo principal, de acordo com o desenvolvimento da ilha da *Giudecca*, a *Calle Michelangelo*; a ligação estende-se desde a *Fondamenta Croce* (limite Norte da ilha), penetra os edifícios existentes - por uma passagem coberta - e atravessa toda a largura do terreno, terminando numa praça aberta à laguna (proposta inicialmente, mas ficando apenas no papel). A definição de um segundo eixo, Este-Oeste, a *Calle dell Asilo Mason*, possibilita o traçado racional de lotes e espaços públicos adjacentes, bem como uma relação transversal entre pré-existências e projecto: repare-se que a Nordeste encontra-se o complexo das *Zitelle*.²⁸¹ No interior desta primeira subdivisão do terreno, Siza encontra resposta para o desejo primário, de acordo com a própria encomenda: a consolidação e clarificação do *Campo di Marte*. Como já antes visto, os *campi* funcionam como pequenos centros sociais, a partir dos quais se desenvolve uma pequena comunidade; portanto, da mesma maneira que o *campo* é o centro que despoleta o crescimento de uma zona-núcleo, a nova praça do *Campo di Marte* surge no cerne do projecto urbano para o *quartiere*.

O desenho dos lotes, em duas zonas distintas - divididas pelo eixo perpendicular - aparenta surgir de um compromisso entre a circunstância da *Giudecca* e a arquitectura popular de Veneza, em especial no conjunto principal de ilhas. Apesar da ilha da *Giudecca* apresentar uma frente Norte, em geral, compacta, o edificado dispersa-se na progressão da ilha a Sul, transformando-se em

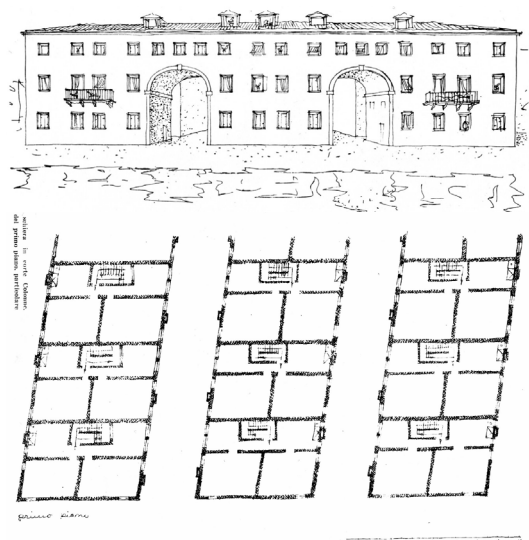
281 “As relações existentes são reordenadas, no sentido de consolidar e clarificar o carácter do Campo di Marte, como parte integrante da Giudecca; estabelece-se uma firme ligação entre o Canal e a Laguna; ajusta-se a ligação este-oeste pré-existências e projecto. Espaço livre e área construída, fragmentando-se esta de forma a definir unidades de projecto e faseamento.” SIZA VIEIRA, Álvaro. “Reestruturação do Campo di Marte [...] Memória Descritiva.” (1985) in *As cidades de Álvaro Siza*. 2001, p. 65.



204. Casas entre a *Calle del Paradiso* e a *Salizada San Lio* (1978), Egle Trincanato.



205. Casas no *Campo S. Marina* (1978), Egle Trincanato.



206. Casas na *Corte Collone* (1978), Egle Trincanato.

grandes zonas verdes, pontuadas por vilas voltadas à laguna.²⁸² Já a arquitectura menor de Veneza surge por uniformidade e modulação das construções em sistema de *calli-corti*, associando-se densamente no escasso terreno sobre a água. O novo *Campo di Marte* propõe uma intersecção entre a escala e densidade do lugar onde se insere e a organização tipológica tradicional da habitação colectiva, naquela que é agora considerada a verdadeira Veneza - a *Giudecca*.²⁸³ “[...] Álvaro Siza desenhou um tecido urbano ordenado e ritmado, com base na estrutura alongada do antigo cadastro, traçado de Norte para Sul - entre o Canal da Giudecca e a Lagoa -, e retomando alguns dos arquétipos arquitetónicos existentes nesta ilha [...]”.²⁸⁴

A necessidade da planificação da habitação popular em Veneza nos séculos XIV e XV faz surgir um tecido a *calli-corti*, tendência já observada em eras anteriores. Como ainda visível em poucos pontos do centro cidade, este tipo de assentamento consiste na repetição de um módulo composto por dois edifícios dispostos paralelamente ao longo de duas ruas que são conectadas perpendicularmente, e consequentemente com ligação a um canal (indirecta ou directamente, como pelas *fondamente*).²⁸⁵ Exemplo disto é a zona de *S. Lio* [fig. 204]: habitações em banda de 3 pisos dispõem-se paralelamente e ao longo das várias ruas perpendiculares à principal *Salizzata S. Lio*, importante pela ligação entre *Rialto* e *San Marco*.²⁸⁶ Este traçado de origem regular é adaptado à topografia, admitindo pequenas variações geométricas.

282 “La struttura della proprietà basata su ‘lotti passanti’ dalla riva nord alla riva sud, anche di grandi dimensioni, il consolidamento dell’edificazione del fronte nord che instaura con il resto della città degli straordinari e reciproci rapporti visivi, ma non introduce principi di edificazione in profondità, acquistano il carattere della permanenza nella conferma dell’anomalia dell’impianto urbano della Giudecca.” MAGNANI, Carlo. “Il concorso dello IACP di Venezia per Campo di Marte alla Giudecca” in *Casabella*, nº 518. 1985, p. 4.

283 “Si sono cosè consolidati due modi diversi di affrontare questa situazione: gestire la decadenza di Venezia in quanto città antica o tentare di ricostruirne la centralità dentro un diverso quadro urbano e territoriale.” GREGOTTI, Vittorio. “Venezia: percorsi alternativi” in *Casabella*, nº 518. 1985, p. 2.

284 CREMASCOLI, Roberto; GRANDE, Nuno. “Aprendendo com a *Venezia Minore*” in *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. 2017, p.64.

285 “Complessi di case popolari quali ‘insediamenti di tipo lagunare’ sono identificabili ancor oggi in alcune zone delle isole di Murano, Burano, Pellestrina, e alla periferia della stessa Venezia; tali unità di abitazioni popolari sono ripetute in serie [...] Altre su due corpi di fabbrica paralleli costruiti lunga due calli che si ricollegano perpendicolarmente al canale con interposta la fondamenta, oppure su di una calle, o su due fondamenta. Norma fondamentale da rilevare in tutti i casi, è l’aderenza, con perfetta organicità, fra l’interno degli alloggi e l’ambiente topografico.” CRISTOFOLI, Carlo. “Venezia come formazione particolare in cui più stridenti appaiono alcune trasformazioni parziali” in *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*. 1966, p. 101.

286 Esta tendência urbana lê-se igualmente nas *calli* compreendidas entre a *Ruga Vecchia S. Giovanni* e a *Riva del Vin* (adjacente ao *Canal Grande*), junto ao *Campo di S. Giacomo di Rialto*.



207. Planta parcial de Veneza, *sestiere* de Rialto. Tipologia de *corti*, casas junto ao *Campo S. Marina*; tipologia de *calli*, casas perpendiculares à *Salizzata S. Lio*. A cinza, as respectivas *corti* e *calli*. Escala 1:3000. (desenho do autor)



208. Planta parcial da *Giudecca*. Implantação do projecto de Álvaro Siza. A cinza: as novas ruas entre os edifícios. 1, 2 e 3: lotes. A a I: edifícios. Escala 1:3000. (desenho do autor)

Um outro exemplo, mais visível na cidade, é a construção modular com uma *corte* central, como é o caso de algumas construções do *Campo S. Marina*.²⁸⁷ [fig. 205] O nome *corte* significa recinto fechado²⁸⁸; como tal, a *corte* distingue-se por ter um acesso coberto ou descoberto, a sua forma é quadrangular, por vezes bastante alongada e, geralmente, encerrada em três dos seus lados. Comparativamente à rua, a escala apresenta-se em harmonia com os edifícios que a definem e o seu carácter é íntimo e reservado, ainda que continue a ser espaço público. Quando não encerrada dos três lados, por vezes observam-se arcos entre os topos dos edifícios paralelos ou *sottoporteghi* (dos mais acanhados aos mais assumidos); pelo “exterior” os dois edifícios unidos lêem-se como uma unidade, pela fachada contínua que encerra o conjunto.

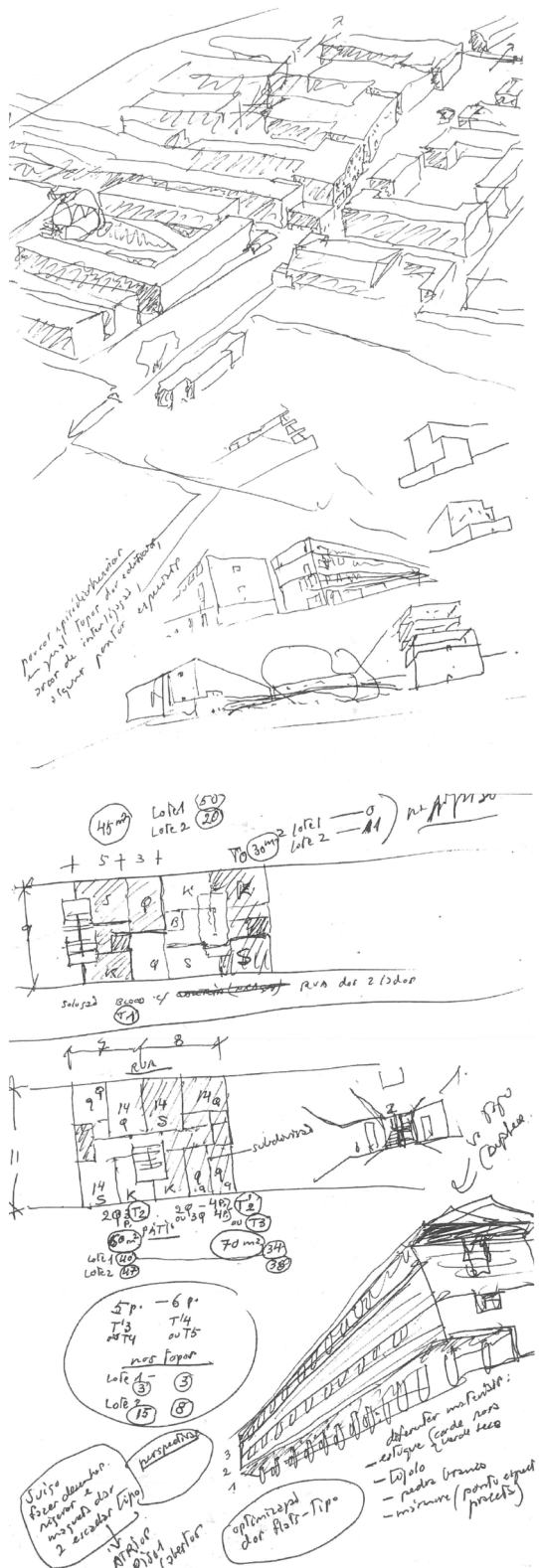
Observando o conjunto desenhado por Siza para o *Campo di Marte*, compreende-se que esta tendência de tecido modular não lhe é indiferente. [fig. 207, 208] Podendo excluir-se os dois edifícios que conformam a praça central, todos os outros parecem recordar esta tradição veneziana, ainda que de formas diferentes. O conjunto A-B aparece desde o projecto inicial como dois volumes relacionados entre si e encerrados por algum tipo de pórtico a Norte. Posteriormente, Aldo Rossi e Carlo Aymonino aproximam a relação entre os dois blocos, ao dividir o lote a meio, perpendicularmente, trabalhando a relação de frontalidade entre dois volumes - assumindo o espaço entre eles como “pertencente” ao exterior do edifício, como uma *corte*.

Quanto aos 5 edifícios propostos a Oeste (E a I), a disposição em “pente” evoca o tecido a *calli*, embora as ruas sejam “encerradas” a Norte pela diferenciação dos topos. Neste caso, recorda-se a *Corte Colonne* no *Castello* e o edifício perpendicular que encerra o conjunto, voltado à *laguna*: no projecto de Siza, o remate dos edifícios E a I unificam a frente que, sofrendo uma ligeira torção, abre espaço a um *campiello* irregular e alongado. Não é possível afirmar univocamente a qual elemento - *calle* ou *corte* - recorre Álvaro Siza ao desenhar o *Campo di Marte*. Compreende-se um ambíguo: por um lado entre cada dois edifícios sente-se o carácter íntimo da *corte*; por outro recorda-se imediatamente a sucessão de ruas de *S. Lio*, mas com uma nova escala - em que a largura entre cheio e vazio é praticamente a mesma -, adaptada à amplitude da *Giudecca*.

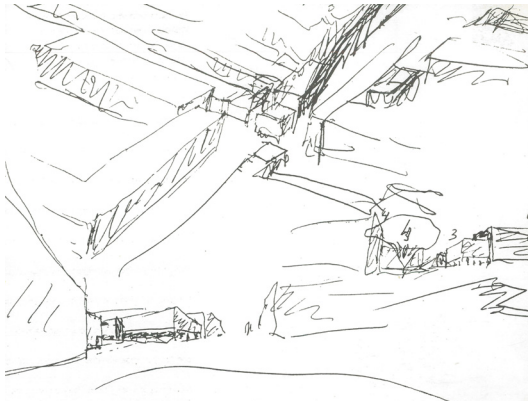
Os alçados Norte de todo o conjunto lêem-se como uma frente activa que modela o espaço público, afirmando a fluidez e continuidade entre a *Calle Mason* e o *campiello*. Esta uniformidade é conseguida através dos pórticos e muros que definem os recintos, não só a Norte mas também ao longo do eixo perpendicular. O edifício D, que encerraria a praça do *Campo di Marte* a Oeste

287 São também exemplos a *Corte Nova*, em *S. Giustina* e na *Corte Colonne* [fig. 206], ambas no *sestiere di Castello*.

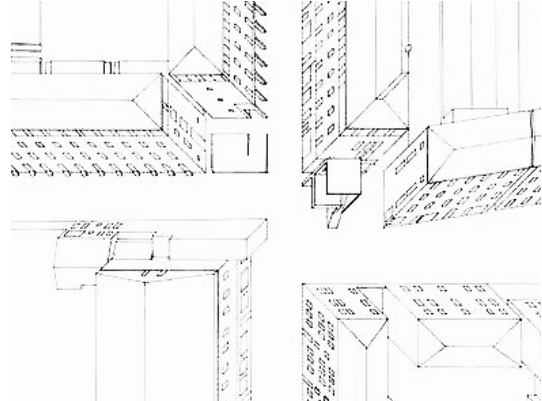
288 “Il nome di ‘corte’ significa quindi ‘recinto chiuso’.” CRISTOFOLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 104.



209. Desenho de estudo de Álvaro Siza.



210. Desenho de estudo de Álvaro Siza: o cruzamento.



211. Planta em axonometria: o cruzamento.

inclui, ao nível da rua, uma galeria porticada, ou seja, no piso térreo o edifício é recuado e consequentemente suportado por pilares, de forma a albergar funções comerciais, que comunicam com a *Calle Michelangelo*. A galeria coberta com lojas não é uma característica exclusivamente veneziana, porém ocorre sistematicamente pela cidade, como por exemplo na *Ruga dei Oresi* e por todo o *Campo San Giacomo di Rialto* (centro económico primitivo), ou evidentemente, nas *Procuratie* de *San Marco*, agora muito mais comerciais do que administrativas.

Para além desses pontuais elementos caracterizadores do espaço, evidencia-se o cruzamento das duas ruas já definidas - o centro físico do sector. “A articulação das construções convergentes, existentes e projectadas, faz deste cruzamento um nó de relações, simultaneamente ponto de passagem e de permanência.”²⁸⁹ Ao nível do plano, este ponto de tensão traduz-se num estudo - embora talvez embrionário - de elementos de caracterização do espaço: muros, estruturas cobertas, abertas e independentes, escadas; mas nos desenhos também se hipotiza a colocação de uma árvore. [fig. 210, 211] A falta de conclusão da obra não permite considerar sobre como seriam mesmo os espaços; é, no entanto, de referir que este tipo de “mobiliários urbanos” que Siza propõe não se encontram regularmente nos espaços da cidade. No projecto do *Campo di Marte* há ainda espaço para a invenção.

A demarcação dos eixo e do cruzamento central, bem como a fluidez entre o espaço público projectado e o traçado urbano da *Giudecca*, evidenciam a interioridade da praça. Pela sua escala, esta sobressai como lugar privilegiado do bairro. É importante referir que os edifícios elevar-se-iam

289 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Reestruturação do Campo di Marte [...] Memória Descritiva.” (1985) in *As cidades de Álvaro Siza*. 2001, p. 65.

em 3 ou 4 pisos, de acordo com as cérceas das construções venezianas. Como tal, a espacialidade das ruas - *calli*, *campielli*, *corti* - do novo projecto harmonizava-se com a escala urbana (pelos motivos já enunciados). Chegando à praça, encontra-se um espaço amplo; o próprio autor a chama de “praça” e não o *campo*.²⁹⁰

A regra de toponímia veneziana é actualmente diversa das demais cidades europeias, razão pela qual merece especial atenção o assunto do *campo* e da *piazza*.²⁹¹ O uso do termo *campo* subsiste em Veneza na denominação dos espaços que, por norma associados a uma igreja, eram o centro da vida social, comercial e religiosa, estimulando o crescimento policêntrico na *laguna*. Os *campi* venezianos são habitualmente espaços confinados que surgem organicamente, de dimensões e formas variadas e irrepetíveis: desde o *campo* mais pequeno e regular como *S. Lio* aos mais expressivos e acidentados como *Santa Maria Formosa* ou *S. Polo*. O nome de *piazza* é reservado à *Piazza San Marco*, o centro político, administrativo e simbólico, como exaltação daquilo que é o “cuore della città”. “Com épocas diferentes, sempre mantém o carácter de “a praça”, o centro de Veneza.”²⁹²

Como acontece em outros bairros desenhados por Siza destinados a habitação social - o Bairro da Bouça no Porto e o *Punt en Komma* em Haia -, sobressai um ponto comum às suas propostas: o vínculo entre habitação e espaços exteriores colectivos e públicos, os quais servem o bairro, participando e integrando-se em cada cidade; nestes cultiva-se a ideia de vizinhança. Em Veneza e na *Giudecca*, estas relações são essenciais pela actual e decorrente crise populacional da cidade, que promoveu o fortalecimento das pequenas comunidades que persistem; num espectro mais alargado, estas relações remetem à autonomia e unidade do núcleo primitivo.

Parece então controverso - ainda que a distinção seja conveniente - chamar “praça” ao espaço amplo do bairro do *Campo di Marte*. Ideologicamente, este espaço não é um *campo*, pelo menos no sentido mais tradicional: é rodeado de habitações, não prevê no seu plano a abertura ao espaço de programas distintos. Será um *campo* de relações e encontros entre os habitantes do *Campo di Marte* e de toda a zona envolvente. Talvez esses vizinhos chamem de praça, como Siza terá pensado, pela objectividade do termo na cultura corrente; ou talvez tenham receio, respeito, porque *piazza* continuará a haver apenas uma. A leitura e apropriação do traçado veneziano para o desenho do

290 Cf. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

291 Antigamente, por toda a Itália era recorrente o uso do termo *campo*, tendo sido substituído por *piazza*; no entanto preservaram-se alguns dos antigos nomes em outras cidades (para além de Veneza) como o *Campo dei Fiore* em Roma ou a *Piazza del Campo* em Siena.

292 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

Campo di Marte não é, e não faria sentido ser directo e gratuito, isto é, copiado sem reflexão: perante tal oportunidade de construir uma parte nova da cidade, nestas circunstâncias específicas, o caminho poderá ser desmistificar conceitos e pré-definições, recorrendo à correspondência de ambientes, mesmo que o resultado seja um híbrido de elementos tradicionais adaptados aos modos de vida contemporâneos.

O estudo da “arquitetura menor”²⁹³, para a arquitetura de Siza na *Giudecca* é, agora, evidente.²⁹⁴ Com a vitória do projecto do mestre do Porto - de uma parte do conjunto, que foi seleccionada para construção - e a divisão dos três lotes a Este da *Calle Michelangelo*, o arquitecto escolhe desenvolver o edifício em forma de “L”, o que mais envolve a praça. Entre as hipóteses do apartamento-tipo apresentado em 1985 e as tipologias construídas existem algumas diferenças. Importa apontá-las, na medida que se aproximam aos estudos realizados à habitação veneziana, nomeadamente em meados do século XX por Egle R. Trincanato, num inquérito social e psicológico sobre os modos de habitar em Veneza²⁹⁵ e o culminar da análise da casa popular, na sua obra seminal de 1978, *Venezia Minore*.²⁹⁶

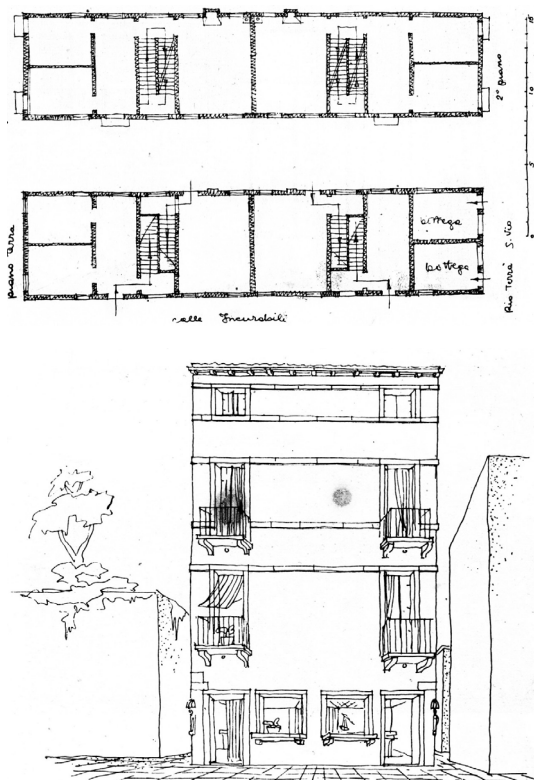
Em 1985, para o concurso promovido pelo IACP, Álvaro Siza apresenta um módulo-tipo em duas versões: uma flexível, pelo uso de painéis deslizantes (como realiza nos edifícios de habitação em Haia), e outra fixa; no entanto, ambas apresentam a mesma compartimentação, considerando-se para efeitos de análise uma opção única (que se confronta com a de facto concretizada). Na memória descritiva que acompanha o projecto inicial, o arquitecto faz referência a tipos de apartamentos

293 A “arquitetura menor” refere-se tanto à habitação popular, excluindo portanto os palácios, mas também à obra de Egle Trincanato, *Venezia Minore*, de 1948, que o arquitecto admite ter estudado (Cf. “Álvaro Siza recorda Aldo Rossi.” Ateliê de Álvaro Siza, Porto, Maio 2016, 35’. Vídeo e Montagem: Nicolò Galeazzi e Stefano di Corato).

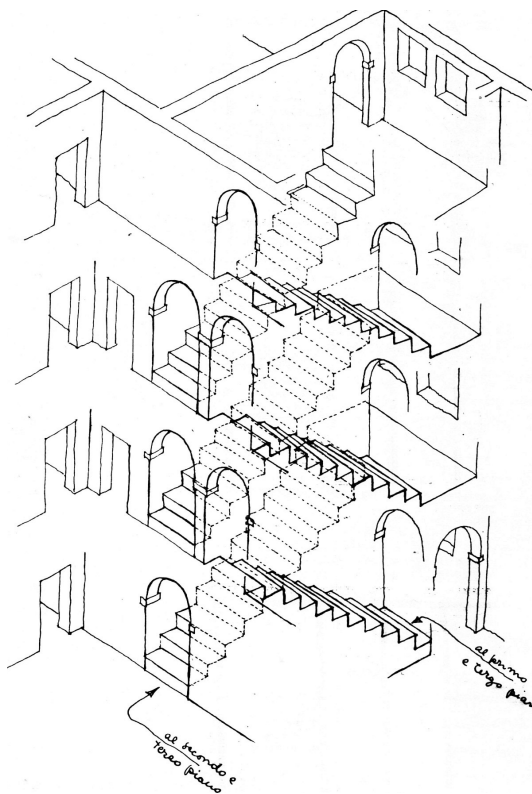
294 “E siamo andati dappertutto laddove non vanno le guide ufficiali, che parlano di Venezia; siamo andati nei quartieri dove vivono i veneziani, quartieri straordinariamente commoventi. [...] siamo andati là, dove si trovano le case degli uomini e questo è il punto essenziale della nostra conversazione di questa sera. È il punto essenziale della società moderna di *cercar di vedere, di sapere che cos'è la casa degli uomini* e di cercare di costruirla per la soddisfazione e la felicità degli uomini.” LE CORBUSIER. “A propos de Venise” (1952) in BARBERO, Luca Massimo. *L'officina del contemporaneo. Venezia '50-'60*. 1997, p. 240. (Sublinhado acrescentado)

295 “L’inchiesta inizia con uno studio diretto delle dinamiche di vita nelle abitazioni degli operai attraverso interviste *in loco* e visite alle loro case effettuate da Trincanato assieme ai suoi studenti. [...] L’analisi delle informazioni e dei dati raccolti rappresenta l’ultima fase di questa operazione di indagine «sociologica» e si pone come premessa per l’elaborazione del piano per il quartiere.” RADOMIROVIC, Anja. “San Giuliano a Mestre. Da un progetto per la ricostruzione al quartiere INA-Casa” in *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*. 2016, p. 136.

296 Pelo acesso a estes dados ser reduzido, a análise comparativa não será tão assertiva, ou exaustiva, quanto poderia eventualmente ser. No entanto, não se deixa de fazer o paralelo, pela explícita semelhança entre desenhos.



212. Casas na *Calle Incurabili* (1978), Egle Trincanato.



213. Escadas “leonardescas” (1978), Egle Trincanato.



214. Fotografia da escada do edifício em “L” desenhado por Á. Siza no *Campo di Marte*.

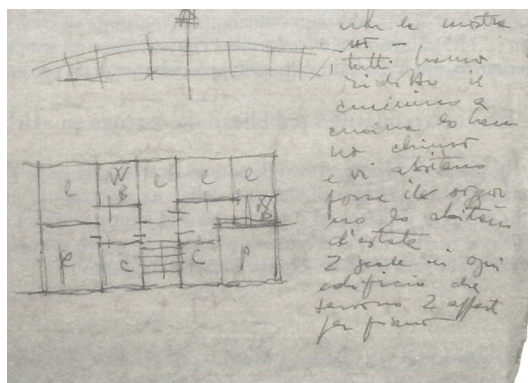
a serem aplicados nos vários blocos.²⁹⁷ Ao observar o desenho do edifício em “L”, repara-se na distribuição de dois apartamentos por andar, direito-esquerdo, como designado na memória. Já para os blocos A e B propõe a utilização de uma escada “leonardesca”, a partir de duas entradas, por ambos os lados da rua. ^[fig. 213] Este sistema não é estranho em Veneza, encontrado em casas a *schiere*²⁹⁸ (*tecido a calli*) ^[fig. 212], conferindo privacidade no acesso à habitação e simultaneamente evitando o uso de duas caixas de escadas - um sistema, portanto, inteligente.

Já na mais recente visita do arquitecto Siza ao *Campo di Marte*, este refere ter usado a escada “leonardesca” no bloco C, o edifício que o próprio desenha. Ao observar com atenção, percebe-se que, embora tenha recorrido à memória desta escada, o que surge no desenho é uma dupla entrada no piso térreo (como acontece no caso de uso da escada cruzada), a partir da qual se chega a um escada única, com uma distribuição irregular de degraus e um saguão que permite iluminar a caixa de escadas (não encerrada). A solução final aparenta ser a mais apropriada, visto a distribuição de apartamentos por entrada/piso ser realizada no mesmo alinhamento; com uma escada cruzada não seria possível o direito-esquerdo. ^[fig. 214] Embora não necessária funcionalmente, ao manter a entrada dupla fortalece-se a ligação entre interior e exterior, entre edifício, rua e praça, que futuramente se verificará aquando da finalização da construção do espaço comum central.

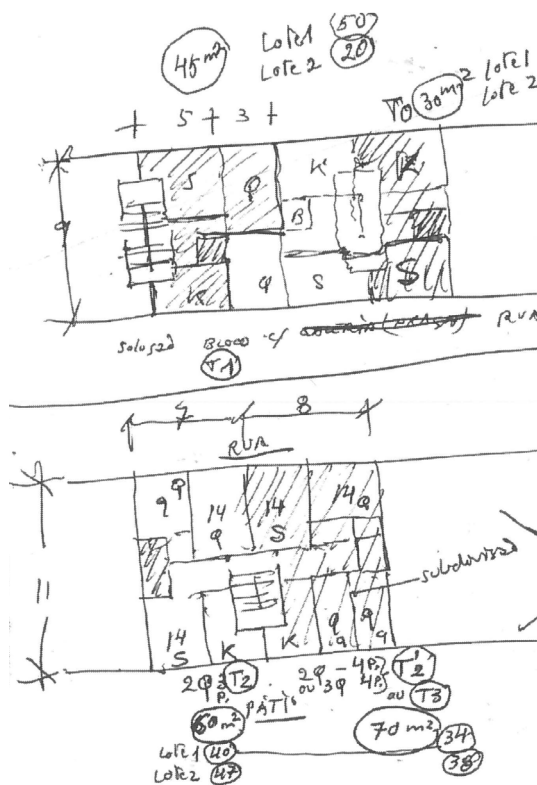
A divisão interior apresenta-se simples e com poucas diferenças entre as duas hipóteses - o concurso e a realizada. No piso tipo apresentado em 1985 existem duas variações: no apartamento esquerdo a cozinha e a sala encostam-se uma à outra e voltam-se à praça, deixando a fachada da rua reservada aos quartos; no apartamento direito, a cozinha vira-se ao espaço central e a sala aos edifícios de Rossi e Aymonino, com um quarto de cada lado (os quartos poder-se-iam dividir, como se vê na fig. 218). Os apartamentos construídos diferem desta concepção: as zonas sociais voltam-se à rua e os quartos, de maior intimidade, abrem-se à praça; é excepção o último piso que, para usufruto da vista, recebe uma varanda por toda a extensão do volume, visualmente contínua mas dividida entre fogos, que se acede pelo interior, pela sala. ^[fig. 219]

297 “A - com acesso de ambos os lados da rua e usando uma escada leonardesca (2p e 4p), nos blocos A e B; B - com uma escada comum e acesso a dois apartamentos por andar - esquerdo, direito - (3p e 4p). O apartamento de 4p foi o escolhido para ser desenvolvido à escala 1:100, mostrado no desenho nº 7, em duas hipóteses alternativas; C - duplex (3p) nos blocos A e B; [...]” SIZA VIEIRA, Álvaro. “Reestruturação do Campo di Marte: Giudecca - Veneza” (1985) in *As cidades de Álvaro Siza*. 2001, pp. 65-66.

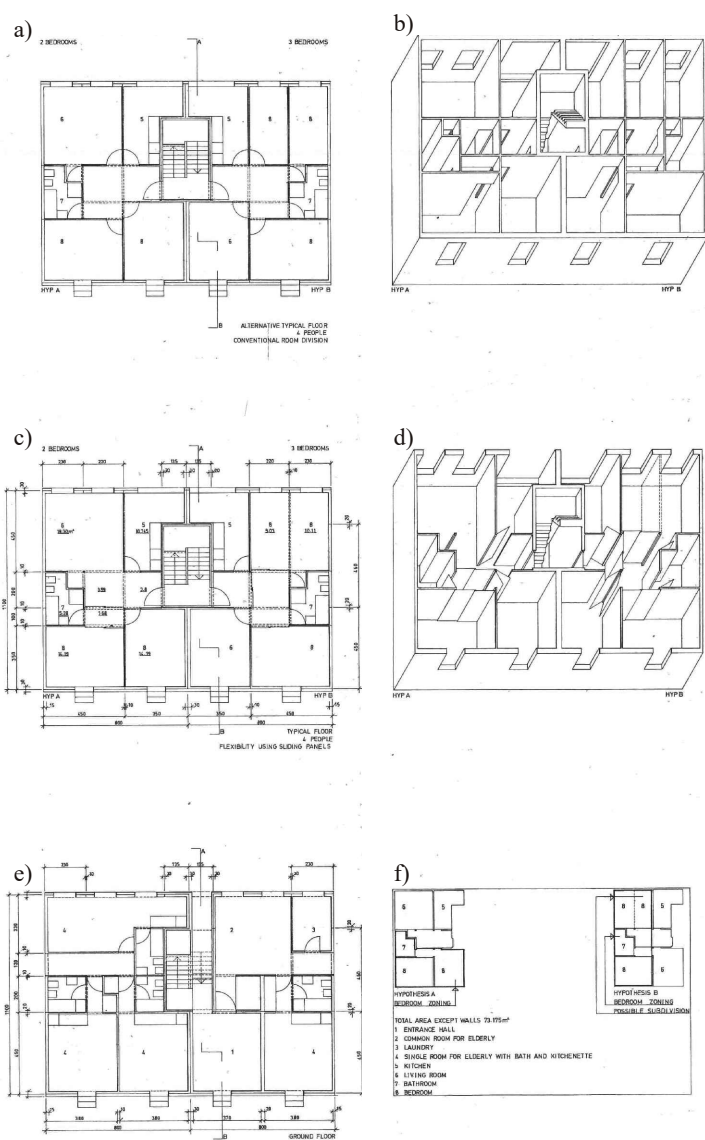
298 Não se encontrou definição exacta para este termo, aproximando-se à ideia de casas em banda mas que, pelo uso da escada leonardesca, se sobrepõem também em altura.



215, 216. Apartamentos soltos de Egle Trincanato (1946).

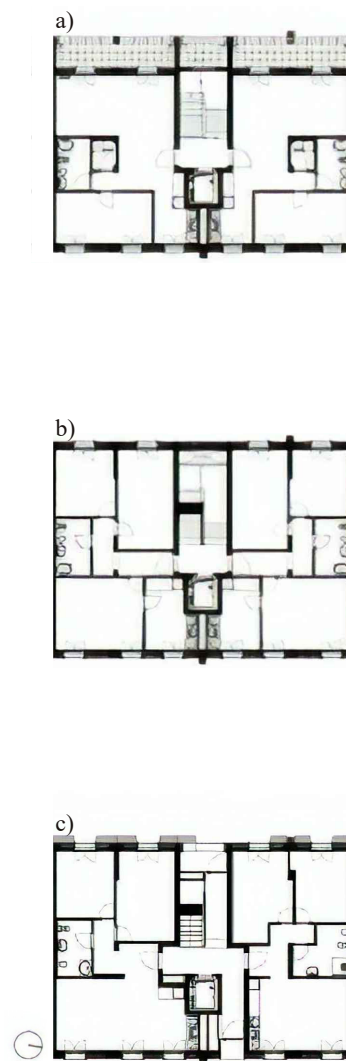


217. Estudos de Á. Siza para o Campo di Marte (c. 1985).



218. Desenhos do apartamento-tipo para o plano do *Campo di Marte*, apresentados a concurso em 1985. Escala 1:400.

- a) planta piso-tipo, opção fixa;
- b) axonometria do piso-tipo, opção fixa;
- c) planta piso-tipo, opção flexível;
- d) axonometria do piso-tipo, opção flexível;
- e) planta piso térreo;
- f) esquema das hipóteses de fogos.



219. Plantas módulo do projecto construído. Escala 1:400.

- a) 3º piso;
- b) 2º e 1º piso;
- c) piso térreo.



220. Fotografia do topo (Sul) do edifício em “L” desenhado por Á. Siza no *Campo di Marte*: as varandas, o uso pontual de mármore (nos outros alçados, em linhas horizontais) e as janelas áticas na fachada Este.

A imagem que se apresenta à cidade é, nas palavras do arquitecto, de “[...] uma arquitectura de superfícies planas perfuradas, sem predominância de envidraçados, ordem matemática na proporção e relação das aberturas, contudo aberta a ritmos diferentes.”²⁹⁹ Esta poderia ser a descrição de qualquer “arquitectura menor” de Veneza. As fachadas “exteriores” (não voltadas à praça) do Campo di Marte chegam mesmo a evocar as janelas áticas no 3º piso. [fig. 220, (212)] O edifício de Álvaro Siza é “[...] linear, sóbrio, elegante, não choca com as construções venezianas aqui à volta.”³⁰⁰ Perante a grande dificuldade de construir nesta cidade prisioneira da sua própria imagem, o resultado é apreciado pelos habitantes da *Giudecca*. Por evidência, este é adequado à arquitectura menor, sem grandes luxos e exotismos.³⁰¹

299 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Reestruturação do Campo di Marte: Giudecca - Veneza” (1985) in *As cidades de Álvaro Siza*. 2001, p. 65.

300 Sara Moscatelli, habitante do *Campo di Marte*. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

301 “Poucas vezes gosto do exotismo, isto é uma peça do tecido mais sistemático de Veneza ... não é um monumento ... nem podia, antes de mais por uma questão de realismo, porque não tinha dinheiro para isso. [...] O único “luxozinho” é esta frente para a laguna e para o tal jardim das vilas.” SIZA VIEIRA, Álvaro. *Idem* (vídeo).

Sendo “uma peça do tecido mais sistemático de Veneza”, admite espaço para aquilo que o arquitecto chama de “episódios de «desenho sem limite»”.³⁰² Estes assumem, por exemplo, a forma de varandas: as várias do último piso, como já visto, que rompem a superfície plana permitindo a vista sobre a *laguna* e as vilas; as varandas do topo, em especial as do segundo andar que ganham expressão pela adequação à escala do alçado, como refere o próprio arquitecto³⁰³; a varanda do terceiro andar, no cunhal do “L”, que se volta ao centro histórico. Neste último caso, o destaque do balcão numa direcção inesperada permite reflectir sobre a liberdade destes “episódios de «desenho sem limite»”, como transgressões que, por serem recorrentes nos alçados venezianos, não “perturbam”. Transformam-se no particular, no detalhe que enriquece o conjunto.

Mas na composição da fachada também se destacam outros elementos, não pela tridimensionalidade, como as linhas horizontais em mármore - que também surge nas varandas, marcando os pontos pela excepção -, os tubos verticais e as portadas verdes que sobressaem no branco. A questão da cor é interessante: regressando ao manifesto de 1985, Álvaro Siza escreve que se deveria utilizar a “[...] cor predominante em Veneza. Prevê-se assim reboco exterior rosa ou tijolo, e branco no último piso de alguns blocos, em faixas horizontais, e alguns elementos de modelação do espaço.”³⁰⁴ Contudo, as paredes exteriores são brancas: com apontamentos da “monocromática” pedra em mármore e da madeira pintada de verde, mas uniformemente branco.

Embora se sinta uma tonalidade dominante na paisagem urbana de Veneza - o rosa, o vermelho e a cor de tijolo -, destacam-se alguns edifícios mais claros; em Veneza, o branco estava associado ao uso da pedra de Ístria, que se aplicava nos edifícios mais nobres e imponentes, isto é, palácios e igrejas, ou então em pequenos apontamentos das construções coloridas, como nas varandas ou cunhais. A pedra branca surge com os arquitectos do Renascimento, quando o conjunto insular se afirma como República da Sereníssima e consolida a sua construção, com o enriquecimento das técnicas constructivas. Repare-se nas igrejas de Palladio, nas *Procuratie* e Biblioteca de *San Marco*, nos *Fondachi* e outros palácios do *Canal Grande*.

302 “F - caracterização não dependente de permanente variação; antes uma certa monotonia, preparando e incluindo episódios de desenho «sem limites». Também aqui se optou por uma representação sobretudo indicativa de objectivos. Os «episódios» referidos, e a previsão de variações mais significativas de fenestração, correspondem a posições privilegiadas de visibilidade sobre a Laguna e da Laguna e a pontos decorrentes do desenho urbano proposto.” SIZA VIEIRA, Álvaro. *Op. cit., Loc. cit.*

303 Cf. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

304 SIZA VIEIRA, Álvaro. *Op. cit., loc. cit.*

No entanto Siza afirma que isto não é um monumento, nem o poderia ser.³⁰⁵ O destino da nova arquitectura em Veneza não tem de ser monocromático; bem pelo contrário. Veneza apresenta-se constantemente rica de diversidade cromática, como uma sinfonia proporcionada pelo vermelho do tijolo, o esverdeado da água, o branco da pedra, os mais coloridos mosaicos, o céu azul, o pontual verde dos jardins. E ainda, por vezes, o sol esconde-se e tudo fica acinzentado, desbotado, ou a neblina desce sobre as *laguna* e faz as construções desaparecerem no branco. Hoje não se imagina o edifício do *Campo di Marte* todo pintado a rosa. O branco ganhou o seu lugar na *Giudecca* como a pedra da Ístria conquistou toda a cidade.³⁰⁶ E a memória veneziana regressa, ao abrir a janela e encontrar a familiar portada verde, que marca praticamente todos as construções da Sereníssima.

Após as inúmeras controvérsias do século XX, no *Campo di Marte* comprova-se que é possível introduzir a arquitectura moderna, intercalando-a com os edifícios históricos³⁰⁷, ou inserindo-a no interior da cidade histórica; isto depreende-se como um manifesto revelador. Nas intervenções de Gardella e Samonà, perante a complexidade do lugar, estes são modernos à escala do edifício. Na *Giudecca*, Álvaro Siza realiza uma obra moderna à escala urbana. É recorrente, quando se pensa em modernidade, recordar a imagem instantânea adquirida do edifício moderno ou da cidade moderna. O novo *Campo di Marte*, efectivamente, aparenta ser uma arquitectura moderna. No entanto, no projecto a modernidade surge essencialmente pela estreita correspondência com os elementos da cidade, e também com aquilo que é imaterial, a dinâmica e a memória, a circunstância e a evidência, o seu *genius loci*, e o entrelaçar tudo isto numa construção contemporânea.³⁰⁸

305 Cf. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

306 Também Carlo Aymonino optou pelo branco no edifício que projecta para o *Campo di Marte*, enquanto Aldo Rossi usa a cor rosa-tijolo, conjugada com o verde das portadas e dos telhados em forma de berço. O verde das portadas é uma tendência que todos seguem.

307 “Creio que é bom, para a ilha da Giudecca, intercalar o moderno com edifícios históricos, como é a vila aqui perto. Aqui é mais à medida do Homem, poder viver com a família, ter a possibilidade de brincar na rua, de passear, de encontrar gente, de conhecer...” Sara Moscatteli, habitante do *Campo di Marte*. *Idem, ibidem* (vídeo).

308 “Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e pô-la em confronto com as exigências e as condições; mas também elevar as exigências e as condições ao nível da sua real complexidade, e por fim restitui-las na simplicidade oblíqua do projecto.” GREGOTTI, Vittorio. Prefácio de: SIZA VIEIRA, Álvaro. *Imaginar a evidência*. (1998), 2000, p. 10.

“Dizem-me de obras minhas, recentes e antigas: baseiam-se na arquitectura tradicional da região. Também essas obras me fizeram conhecer a resistência de um operário, a ira de quem passa e de quem julga. A Tradição é um desafio a inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.”³⁰⁹

Seria reductor afirmar que o *Campo di Marte* só teve possibilidade de ser construído por ser na *Giudecca*, confrontando-se com ideia de aceitação da arquitectura de Palladio apenas pelo afastamento para as margens da cidade.³¹⁰ A localização e disponibilidade do terreno afirmam “[...] a sua importância estratégica para poder repensar Veneza num quadro de referência mais alargado que interessa em toda a laguna, evitando de congelar o centro histórico na sua dimensão puramente «monumental».”³¹¹ O bairro emerge do seu poder de participação: participação de vários arquitectos, como se previa desde o início e, portanto, de encontro de personalidades e ânimos; participação na cidade, na qual integra e integra-se, na dinâmica urbana de uma nova Veneza que é ao mesmo tempo antiga, uma só.

“Coisas que são muito difíceis de aceitar, não são muito aceites hoje, que é o silêncio ... que é uma delas. O silêncio em todo o sentido ... não só o barulho, a contenção, a não-excitação ... forçada, desejada enquanto expressão de arte ... esse silêncio é necessário, não é?”³¹²

309 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Oito Pontos” (1983) in *01 Textos*. 2009, p. 28.

310 Como a arquitectura de Palladio, no séc. XVI. Cf. TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. (1985), 1995.

311 “Una politica che in questo caso si dimostra efficace soprattutto per il suo contesto di applicazione: l’isola della Giudecca rivela infatti tutta la sua importanza strategica per poter ripensare Venezia in un quadro di riferimento allargato che interessi tutta la laguna, evitando di congelare il centro storico nella sua dimensione puramente «monumentale».” MAGNANI, Carlo. *Op. cit.*, p. 4.

312 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” (vídeo) Autoria: Cândida Pinto, SIC TV. 35’, 2016.

Notas Conclusivas

Totus mundus agit histrionem

É correcto afirmar que as verdadeiras Lições são, afinal, os projectos. Cada um deles reflecte sobre problemas específicos, perante programas e escalas diversas e cada um apresenta uma hipótese de resposta de intervenção na cidade, apesar de uma afirmada “vocação anti-moderna”³¹³ e de uma “impotência projectual”³¹⁴ exaltada. Os três Mestres autores dos projectos não procuram contrariar esta premissa de intocabilidade”, mas sim desconsiderá-la: uma cidade não pode ser intocável se nela vivem pessoas e “Uma cidade sem cidadãos é um oxímoro devastador.”³¹⁵ Partir do pressuposto que se trabalha numa cidade “intocável” é condicionar qualquer movimento de progresso; esta vocação poderá existir, mas não implica conformismo; é possível construir em Veneza.

Da análise do *Nuovo Ospedale di Venezia* (1965), do *Teatro del Mondo* (1980) e do *Campo di Marte* (1985/...) conclui-se um ponto comum: todos eles se colocam em torno do núcleo principal, sem alterar fisicamente a pré-existência, o conjunto insular histórico de Veneza, de acordo com aquilo que tanto Le Corbusier como Aldo Rossi teriam afirmado anteriormente - Le Corbusier (1962) com a proclamação de “Venezia Città Sacra”³¹⁶ (e pelo exemplo do *Plan Voisin*), Aldo Rossi (1966/1968) pelo seu discurso sobre as cidades antigas e sobre a importância dos monumentos como sinais da memória colectiva e, portanto, como permanências.³¹⁷

313 “It is frequently being said that Venice has a «vocazione antimoderna» - most recently documented in a conversation between Francesco Dal Co, Manfredo Tafuri and Massimo Cacciari.” OECHSLIN, Werner. “History and contextuality in Venice. New horizons for modern architecture”, in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. 1985, p. 22.

314 “È vero che nel presentare il «caso» Venezia, ancora nel 1978 Carlo Aymonino poteva parlare di una «condizione di impotenza progettuale urbana, oltre che architettonica».” CONCINA, Ennio. *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*. 1995, p. 339.

315 BARINA, Andrea. “Giudecca” in *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. 2017, p. 59.

316 “«Le autorità dovrebbero proclamare Venezia ‘Città Sacra’»” Le Corbusier escreve a Giovanni Favaretto Fisca, sindaco de Veneza, datado de 3 Outubro 1962 in PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier: il progetto per l'ospedale di Venezia*. 1999, p. 33.

317 “Come se voi prendeste San Girolamo, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fisse di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia.” ROSSI, Aldo. “Che fare delle vecchie città?” (1968), in *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. (1975), 1989, p. 368. “Si può costruire a Venezia e in qualsiasi città storica e in qualsiasi città moderna (non esistono differenze sostanziali) solo aggiungendo costruzioni compiute al nucleo compiuto della città.” ROSSI, Aldo. “Tipologia, manualistica e architettura” (1966) in *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. (1975), 1989, p. 309.

Le Corbusier, pelo local destinado ao hospital a Noroeste, em *San Giobbe*, propõe a extensão do hospital para além dos limites estabelecidos, oferecendo uma possibilidade de continuidade pela *laguna*, uma continuidade destacada, por vias da arquitectura moderna - pelo uso de betão armado e de uma nova primeira imagem de Veneza, avistada por quem chega da *Ponte della Libertà*, o principal acesso à ilha. Aldo Rossi propõe um objecto pleno de analogias, ancorado à ilha da *Punta della Dogana*, apenas tocando o pré-existente; um teatro flutuante apoiado numa barça e, por isso, móvel e temporário, mas que respira o espírito das arquitecturas com que dialoga - não só a *Dogana*, mas também *S. Marco*, *S. Giorgio* e a *Giudecca*. Álvaro Siza desenha o plano para a reformulação de um bairro no qual constrói um dos edifícios - a arquitectura popular -, na *Giudecca*, considerada ainda parte do conjunto insular, porém, de características diversas do centro histórico, mais ampla e acessível a novas arquitecturas.

Nos três projectos, a “intocabilidade de Veneza” - tema polémico ao longo das discussões do século XX - sente-se apenas pelo posicionamento na orla do centro histórico, já que as lições dos projectos revelam como um novo hospital, um teatro temporário e um bairro reconfigurado podem reflectir em si uma clara “venezianità”, surgindo no interior das ricas tradições autónomas da Sereníssima. Do complexo hospitalar de Le Corbusier e do bairro de Álvaro Siza, subentendem-se Lições de desenho de cidade. O primeiro “segue a cidade”³¹⁸ e transporta a lógica de associação dos elementos urbanos para o interior do edifício (*campi, calli, fondamente ...*), através do desenho de uma célula modular que é a unidade da composição; reinterpreta o sistema constructivo ao utilizar uma estrutura pontual de *pilotis* que afirmam a inovação técnica. O segundo estuda e segue a *architettura minore*, a modulação tradicional do tecido urbano (*calli-corti*) e aplica os conceitos numa nova circunstância, adaptando-os, evocando a sua memória sem os copiar gratuitamente; reforça a estreita relação entre espaço urbano - público - e edifício privado e a clarividente proeminência da simples razão da existência de todos estes elementos nesta particular cidade, bem como da linearidade/austeridade da arquitectura apresentada como imagem - do silêncio.

318 “«La città di Venezia è là, e io l’ho seguita. Non ho proprio inventato niente. Ho solo progettato un complesso ospedaliero che può nascere, vivere ed espandersi come una mano aperta: è un edificio ‘aperto’, senza una sola facciata definitiva, in cui si entra dal di sotto, cioè dal di dentro, come in altri luoghi di questa città».” LE CORBUSIER. *Il Gazzettino*, Abril de 1965. Citado por PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 49.

Já o *Teatro del Mondo* apresenta uma Lição de desmistificação de uma ideia de cidade, uma Lição de ruptura que é apenas possível, como o próprio autor refere, pela “intervenção de um determinado objecto”³¹⁹ provisório, “conclusivo no quebrar um equilíbrio de um sistema cansado.”³²⁰ Mas tal objecto, integrar-se-ia em harmonia, no ponto de tensão em questão, no “cuore della città”, entre a *Dogana*, *S. Marco*, *S. Giogio* e a *Giudecca*, apenas pela naturalidade, ou até intemporalidade - modernidade - com que se eleva da água e se confronta com as demais construções monumentais, adquirindo ele próprio um papel equivalente.

“A modernidade de um acontecimento mede-se pela relação que ele mantém com as condições dentro das quais se realiza. Em matéria de Arquitectura e Urbanismo, modernidade significa integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim. A modernidade manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. [...]

As grandes obras de Arquitectura e Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes. Há uma grande verdade comum em todas essas obras - a sua modernidade. Os aspectos formais que elas revestem são consequência directa da variedade de ambientes, de condições de toda a ordem, mas eles próprios, na sua diversidade, permitem a dedução dessa constante que se chama modernidade.”³²¹

Existem ainda Lições transversais aos três projectos e mestres, ainda que mais evidentes para uns do que para outros. Segundo Le Corbusier, perante a visita ao local onde se construiria o hospital, é necessário *bâtir sans bâtir*³²², isto é, *construir sem construir* - um paradoxo. Para o autor, no projecto do *Nuovo Ospedale*, isto significa fazer “ao modo veneziano”: segundo uma economia de meios (desde sempre necessária a ter em conta), uma optimização e engenho que revela a racionalidade - que é a beleza. Para Aldo Rossi significa a necessidade de um pensamento

319 “Mas redescobrir esta Veneza apenas era possível com a intervenção de um determinado objecto: discretamente colorido, com uma tecnologia elementar mas segura, como uma barçaça ou, precisamente, uma máquina teatral.” ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981), 2013, p. 107

320 “La presenza del teatro alla punta della Dogana, una alterazione topografica, una appendice provvisoria eppure conclusiva. Conclusiva nello scardinare l’equilibrio di un sistema ormai stanco.” ROSSI, Aldo. *Aldo Rossi: i quaderni azzurri*, n° 26 (1979), 1999.

321 TÁVORA, Fernando. “A Lição das Constantes” (1952) in *Teoria geral da organização do espaço*. 1993, pp. 9-11.

322 “On ne peut pas bâtir haut; il faudrait pouvoir bâtir sans bâtir. Et puis il faut trouver l’échelle.” PETRILLI, Amedeo. *Op. cit.*, p. 35.

análogo, numa cidade análoga por excelência³²³, através de um objecto teatral que emerge da memória com naturalidade³²⁴ e afirma-se com prudência - que é a inteligência. Com Álvaro Siza subentende-se pela vontade/possibilidade revigorada de criação, recorrendo à memória invocada e no interior daquilo que é o popular, o comum - um progresso pela tradição, que revela a “inovação” (obviamente dentro dos seus limites) em concordância com o existente, a circunstância.

Para Álvaro Siza “A tradição é um desafio à inovação”³²⁵. Sendo um desafio, não é impedimento; pelo contrário, por vezes é o mote, já que o próprio afirma igualmente que sem “[...] Memória não há invenção.”³²⁶ Nos projectos dos três Mestres, a evocação da tradição surge ao centro, como linha que os une, como parte de um método de projecto, que é a recorrência à memória - memória esta que, segundo Aldo Rossi, é a consciência das cidades³²⁷, sendo a cidade, “a memória colectiva dos povos”³²⁸, ou até Rossi afirma ainda o “valor da história, como memória colectiva, entendida, portanto, como relação da coletividade com o lugar e com a ideia deste [...]”³²⁹. Numa sociedade cada vez mais tecnológica, o estudo da história continua a ter pertinência no sentido de aprender a ver as coisas, de conhecê-las e compreendê-las para poder depois criar, acrescentar, substituir, construir.

323 “A torre do Teatro podia ser um farol ou um relógio, o campanário, o minarete ou as torres do Kremlin; as analogias são infundáveis e colocadas em confronto, nesta cidade análoga por excelência.” ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981), 2013, p. 107.

324 “Procurei com os olhos a Salute, a torre da Doghana e a esfera doirada que a luz glorifica. Aprovei-me com surpresa de uma segunda torre, ao lado, uma torre gémea seguramente nova. Surgia com a naturalidade de torre antiga. Fazia absolutamente parte da imutável paisagem que eu conhecia, como se houvesse estado sempre aí. Emanava contudo não sei bem que invulgar modernidade, a um tempo intensa e contida.” SIZA VIEIRA, Álvaro. “Evocação de Aldo Rossi” (2007) in *01 Textos*. 2009, p. 389.

325 SIZA VIEIRA, Álvaro. “Oito Pontos” (1983) in *01 Textos*. 2009, p. 28.

326 “É preciso não violentar os muros bem fundados, ou o solo que os moldou e que moldaram - por obsessiva ansia de uma modernidade tantas vezes desintegradora de construções e do seu assentamento, de jardins de praças, jardins de interior de quarteirão, terraços, encostas e perfis. E é preciso não construir desertos vedados, palácios desfigurados; sobretudo não construir mais do que o necessário. Sem o arquivo instantâneo da Memória não há invenção; nem chave alguma abrirá as portas exactas.” SIZA VIEIRA, Álvaro. “As Chaves da Cidade do Porto” (2005) in *01 Textos*. 2009, p. 324.

327 “Natureza coletiva e individualidade dos factos urbanos dispõem-se agora como sendo a mesma estrutura urbana. A memória, ínsita nesta estrutura, é a consciência da cidade; trata-se de uma ação em forma racional, cujo desenvolvimento demonstra, com a máxima clareza, economia e harmonia, qualquer coisa já aceite.” ROSSI, Aldo. *Arquitectura da Cidade*. (1966), 2016, p. 172

328 [...] direi que a própria cidade é a memória coletiva dos povos; e, tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o locus da memória coletiva.” *Idem*, p. 171

329 *Idem*, p. 172

“O conhecimento do passado vale na medida do presente”³³⁰, diz-nos Fernando Távora; segundo Ernesto N. Rogers, este conhecimento “[...] baseia-se na memória, cada criação é influenciada pela memória, até a mais original [...] Cada obra, até a mais destacada e original, se não é uma loucura, está ligada a este filão do qual tiramos alimento [o passado].”³³¹

“Porque é que nós arquitectos estudamos a história? Porque é que nós arquitectos modernos, que fizemos esta ruptura, que não cremos nos estilos e superamo-los conceptualmente no modo de ver e de conceber o nosso dever criativo, porque é que nós queremos saber das coisas que já foram realizadas?”³³² [Questiona E. N. Rogers.]

“É função da História o conhecer a existência das manifestações do homem e determinar as possíveis constantes que essa existência apresente. É função necessária e indispensável que justifica todo o interesse do conhecimento do passado pelo contributo que pode trazer para o presente.”³³³ [Afirma F. Távora.]

Seguindo as palavras destes quatro Mestres - os dois que são objecto de estudo (Aldo Rossi e Álvaro Siza) e os seus próprios mestres (Ernesto N. Rogers e Fernando Távora) -, conclui-se o determinante papel da história como material da arquitectura, isto é, como conhecimento adquirido pela memória, que nos possibilita a referência, a correspondência e analogia, que permite colocar a nossa arquitectura em relação, fazê-la participar de um todo comum, construindo cidade.

330 TÁVORA, Fernando. “A Lição das Constantes” (1952) in *Teoria geral da organização do espaço*. 1993, p. 17.

331 “La conoscenza del passato e l’interpretazione fattane dall’artista caratterizzano la sua relazione con la stessa storia presente. Perciò il conoscere questo passato è come conoscere i nostri padri, è capir meglio perché siamo così, perché essendo figli, siamo diversi, siamo simili per essere diversi. L’elemento conoscitivo-creativo è inerente alla professione dell’artista moderno, e per conseguenza questa conoscenza e questa capacità di intendere è inerente alla capacità di creare. La conoscenza si affida alla memoria, dalla memoria viene influenzata ogni creazione, anche la più originale [...] *Ogni opera, anche la più staccata e originale, se non è una stramberia, è legata a questo filone da cui traiamo alimento.*” ROGERS, Ernesto Nathan. *Il senso della storia*. (1964/1965), 1999, p. 16. (Sublinhado acrescentado)

332 “«Perché noi architetti studiamo la storia? Perché noi architetti moderni, che abbiamo fatto questa rottura, che non crediamo negli stili, e che li abbiamo superati concettualmente nel modo di vedere e di concepire il nostro dovere creativo, perché noi vogliamo sapere le cose che sono state fatte?»” *Idem*, pp. 14-15.

333 TÁVORA, Fernando. *Op. cit.*, p. 7.

“Por fim, posso dizer que a história da arquitetura constitui o material da arquitetura. Operamos na construção de um grande projeto unitário no tempo, trabalhando sobre determinados elementos que modificamos lentamente; e através disto chegamos seguramente à invenção.”³³⁴

“Em alguns episódios emergentes, pólos que a todos servem, cabe ao arquitecto navegar em mar agitado - entre contradições, dúvidas, frustrações e desejos - sem se permitir naufragar. Poderá então e aí plasmar a Modernidade, a modernidade fugidia mas necessariamente sólida que é desejo persistente da cidade. Para tal se atingir é indispensável a presença física, o fio condutor ininterrupto das construções que conformaram e transformaram a História. Uma presença íntegra. Local e universal.”³³⁵

Esta investigação sobre projecto, cidade e modernidade, perante as problemáticas da intervenção em contexto histórico patrimonial, (pelas palavras de Le Corbusier,) toma como testemunho Veneza. Deste, sente-se uma tendência actualmente generalizada, não só veneziana: conservadorismo e políticas protecionistas que rumam à instituição das cidades antigas como museus³³⁶; a dificuldade e ausência de clareza do papel do arquitecto perante tais circunstâncias; a perda do lugar, pela perda daqueles que o habitam; a descaracterização da cidade, como construção do e para o Homem.

“Se (os venezianos de hoje) continuarem a usar Veneza como objecto de exposição em determinadas ocasiões, perdê-la-ão como organismo vivo e portanto civilmente expressivo para receber em troca um monumento restaurado, inerte e embalsamado, concluído na sua forma: uma ruína turística, que será exactamente o contrário de Veneza.”³³⁷

334 ROSSI, Aldo. *A Architectura da Cidade*. (1966), 2016, p. 15

335 SIZA VIEIRA, Álvaro. “As Chaves da Cidade do Porto” (2005) in *01 Textos*. 2009, p. 324

336 “Che fare delle vecchie città? Accentuare il processo di distruzione delle parti ambientali e pittoresche in modo da far partecipare i monumenti direttamente alla costruzione della città moderna o mantenerle totalmente, quando è possibile, come musei.” ROSSI, Aldo. “Che fare delle vecchie città?” (1968) in *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. (1975), 1989, p. 369.

337 “Se (i veneziani odierni) continueranno a usare Venezia come un oggetto da mostrare in determinate occasioni, la perderanno come organismo vivente e quindi civilmente espressivo per avere in cambio un monumento restaurato, inerte e imbalsamato concluso nella sua forma: un rudere turistico, che sarà esattamente il contrario di Venezia.” MAZZARIOL, Giuseppe. Citado por MARTINIS, Roberta. “Un americano in volta di Canal. Frank Lloyd Wright e il Masieri Memorial” in *Venezia e il moderno*. 2016, p. 17.

Levantam-se e determinam-se problemas, inerentes a esta tendência, bem como a resposta levada a cabo por três arquitectos, nesta cidade singular - Veneza. O *Nuovo Ospedale*, o *Teatro del Mondo* e o *Campo di Marte*: estes três projectos - os resultados e as polémicas que os envolvem - são contemporaneamente lições e exemplos do testemunho tomado.

As Lições apontadas não indicam soluções universais, são circunstanciais - pelo lugar, tempo, personagens, programas; pela autobiografia, tradição, memória, cidade e história. As Lições indicam caminhos escolhidos, possibilidades - idealizadas, construídas, temporárias - que demonstram formas válidas, concretas, inteligentes e até inteligíveis de intervir numa cidade de complexidades e contradições - histórica e patrimonial -, de desestabilizar um sistema rico em inúmeros aspectos, ainda que estagnado, e de repropô-lo como projecto - projecto que é a própria cidade.

*Totus mundus agit histrionem*³³⁸, isto é, *todo o mundo é um palco*. Assim, tomou-se Veneza como testemunho, perfeito exemplo dos problemas e das hipóteses de resposta, do passado e da actualidade, do lugar e da universalidade, e da pertinência de todas estas questões (e outras mais) na disciplina da Architectura.

338 Expressão recordada por Aldo Rossi: “Il nome di Globe era anche legato alla figura di Ercole che porta il mondo/ non dissimile dai titani che poriano il globo alla Dogana a Venezia. Sotto il globo sarebbe stato scritto ‘Totus mundus agit histrionem’” ROSSI, Aldo. Citado por: DAL CO, Francesco. *I quaderni azzurri*, nº 26 (1979), 1999.

Bibliografia

CONTROVÉRSIAS. VENEZA E ITÁLIA. OUTROS AUTORES:

- AA. VV. *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*. Curado por: Ernesto Nathan Rogers, Josep Lluís Sert, Jaqueline Tyrwhitt. Milão: Hoepli Editore, 1954.
- AA. VV.; PORTOGHESI, Paolo; Biennale di Venezia. *Presence of the past: first international exhibition of architecture 1980: held at the Corderia of the Arsenale, Venice*. Milão: Electa, 1980.
- _ PORTOGHESI, Paolo. “The End of Prohibitionism”, pp. 9-14.
- _ NORBERG-SCHULZ, Christian. “Toward an authentic architecture”, pp. 21-29.
- _ PORTOGHESI, Paolo. “The «Strada Novissima»”, pp. 38-48.
- AA.VV.; ROSSI, Aldo; Biennale di Venezia. *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. Venezia: Biennale, 1985
- _ PORTOGHESI, Paolo. “The projectual offer”, pp. 10-11.
- _ ROSSI, Aldo. “The Venice Project”, pp. 12-15.
- _ OECHSLIN, Werner. “History and contextuality in Venice. New horizons for modern architecture”, pp. 18-36.
- _ D’AMATO, Claudio. “A liberated research: cultural pluralism of the Venice project”, pp. 37-41.
- AA.VV. *Ricerca, Didattica e Prassi Urbanistica nelle Città del Mediterraneo*. Curado por Francesco Martinico. Roma: Gangemi Editore spa, [s.d.]. Também disponível em: <https://books.google.pt/books?id=Qpa8CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>. Consultado a 09/05/2018, 19:33h.
- ALDEGHÈRI, Claudio; AYMONINO, Carlo; DARDI, Costantino; POLESELLO, Gianugo; SABINI, Maurizio; Et al. *Per un’idea di città: la ricerca del Gruppo Architettura e Venezia: 1962-1974*. Venezia: Cluva, 1984.
- _ AYMONINO, Carlo. “Architettura come fenomeno urbano” (1969), pp. 38-55.
- _ AYMONINO, Carlo. “Rapporti urbani e modi d’uso dell’architettura” (1969), pp. 56-73.
- _ CANELLA, Guido. “Un ruolo per l’architettura” (1969/1984), pp. 96-121.
- _ SEMERANI, Luciano. “Lavoro teorico e ricerca empirica per una progettazione nella città antica” (1976), pp. 226-245.
- BARBERO, Luca Massimo. *L’officina del contemporaneo. Venezia ‘50-’60. Catalogo della mostra (Venezia, palazzo Fortuny, 1997)*. Milão: Charta, 1997.
- BENEVOLO, Leonardo. *O último capítulo da Arquitectura Moderna*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1985.
- BERENSON, Bernard. *The Italian Painters of the Renaissance*. (1952) Londres: Phaidon Press, 1959.
- BERGEIJK, Herman van. “CIAM Summer School 1956. Introduction.” <https://journals.library.tudelft.nl/index.php/overholland/article/download/1639/1651/>. Consultado a 09/05/2018, 17:50h.

- BONAITI, Maria; ROSTAGNI, Cecilia. *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*. Macerata: Quodlibet, 2016.
- _ MARTINIS, Roberta. “Un americano in volta di Canal. Frank Lloyd Wright e il Masieri Memorial”, pp. 17-31.
- _ BONAITI, Maria. “Una «stoà veneziana». Il Palazzo dei Congressi di Louis I. Kahn”, pp. 33-50.
- _ MULAZZANI, Marco. “Permanenza nel mutamento. I Giardini della Biennale di Venezia”, pp. 51-60.
- _ ROSTAGNI, Cecilia. “Iacp-Ater compie cento anni”, pp. 115-131.
- _ RADOMIROVIC, Anja. “San Giuliano a Mestre. Da un progetto per la ricostruzione al quartiere INA-Casa”, pp. 133-148.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. (1972) Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 2011.
- CODELLO, Renata. *Architetture Contemporanee a Venezia. Contemporary Architecture in Venice*. Venezia: Marsilio Ed., 2014.
- CONCINA, Ennio. *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*. Milão: Electa, 1995.
- CRISTOFOLI, Carlo. “Venezia come formazione particolare in cui più stridenti appaiono alcune trasformazioni parziali” in (AA.VV.) *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia. Documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici. Anno accademico 1965-1966 (IUAV)*. Venezia: Cluva, 1966, pp. 97-111.
- DAL CO, Francesco; CACCIARI, Massimo; TAFURI, Manfredo. *De la vanguardia a la metropoli: crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- DAL CO, Francesco; TAFURI, Manfredo. *Architettura contemporanea*. (1976) Milão: Electa, 1979.
- EVERSOLE, Britt. “CIAM Summer School.” <http://radical-pedagogies.com/search-cases/v01-ciam-summer-school/>. Consultado a 09/05/2018, 17:45h.
- FIGUEIRA, Jorge. *A periferia perfeita: pós modernidade na arquitectura portuguesa, anos 1960-1980*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014.
- GARDELLA, Ignazio. “Iuav Story” in *Lezioni di progettazione: 10 maestri dell'architettura italiana*. Milão: Electa, 1988, pp. 59-60.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Viagem a Itália: 1786 1788*. (1816) Trad. João Barrento. Lisboa: Bertrand, 2016.
- GOY, Richard. *Venice: the city and its architecture*. Londres: Phaidon, 1997.
- GOY, Richard. *Venitian Vernacular Architecture: Traditional Housing in the Venetian Lagoon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Também parcialmente disponível em: https://books.google.pt/books?id=zeongbkpoCwC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consultado a: 29/07/2018, 18:43h.

- JENCKS, Charles. “La Strada Novissima: The 1980 Venice Biennale. The Presence of the Past.” <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>. Consultado a 19/06/2018, 20:15h.
- JENCKS, Charles. *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. (1977) Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1981.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition*. (1979) Trad. Geoff Bennington e Brian Massumi Miranda. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- MALDONADO, Tomás; AA.VV. “Il dibattito sul movimento moderno” in *Casabella*, nº 463-464. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1980.
- MAZZONI, Cristiana. *La Tendenza. Une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*. Paris: Parenthèses, 2013.
- MIGAYROU, Frédéric. *La Tendenza, architectures italiennes, 1965-1985: exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, du 20 juin au 10 septembre 2012*. Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2012.
- MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- MOURA, Eduardo Souto de. *Cá fora: arquitectura desassossegada. Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura, Biennale di Venezia*. Lisboa: Direcção geral das artes, 2008.
- MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. (2000) Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- NICOSO, Paolo. “Breve storia dell’Università IUAV di Venezia.” <http://www.iuav.it/Ateneo1/chi-siamo/Presentazi/la-storia/index.htm>. Consultado a 07/05/2018, 13:01h.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*. (1979) Trad. Anna Maria Norberg-Schulz. Milão: Electa, 1986.
- PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitectura Moderna*. (1980) Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1985.
- PUPPI, Lionello; ROMANELLI, Giandomenico. *Le Venezie Possibili: da Palladio a Le Corbusier*. Milão: Electa, 1985.
- RIGGI, Ivana. “Ricordando Egle Renata Trincanato e Giuseppe Samonà. Conversazione con Corrado Balistreri Trincanato.” <http://www.archimagazine.com/abalistreri.htm>. Consultado a 17/07/2018, 11:06h.
- RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: Afrontamento, 2013.
- ROGERS, Ernesto Nathan. *Esperienza dell’architettura*. (1958) Milão: Skira, 1997.
- ROGERS, Ernesto Nathan. *Gli elementi del fenomeno architettonico*. (1961) Milão: Christian Marinotti edizioni, 2006.

- ROGERS, Ernesto Nathan. *Il senso della storia: continuità e discontinuità. The sense of history: continuity and discontinuity*. Trad. Christine Johnson Rusignuolo. 1ª ed. Milão: Ed. Unicopli, 1999.
- SAMONÀ, Giuseppe. *L'unità architettura - urbanistica: scritti e progetti 1929-1973*. 2ª ed. Milão: Franco Angeli, 1978.
- SANSOVINO, Francesco. *Venetia, Citta Nobilissima et Singolare*. Veneza: 1581. Disponível em: <http://www.archive.org/details/venetiacittanobiOOsans>. Consultado a: 29/07/2018, 10:06h.
- SZACKA, Léa-Catherine. "Debates on Display at the 1976 Venice Biennale." https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/278689/Szacka_Place_and_displacement.pdf. Consultado a 16/06/2018, 14:42h.
- TAFURI, Manfredo. "Alvise Cornaro, Palladio e Leonardo Donà. Un dibattito sul Bacino Marciano" in *Palladio e Venezia*. Curado por: Lionello Puppi. Bolonha: Sansoni Editore, 1982, pp. 9-27.
- TAFURI, Manfredo. *Ricerca del rinascimento: principi, città, architetti*. Turim: Giulio Einaudi, 1992.
- TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura Italiana: 1944-1985*. (1982) Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 1986.
- TAFURI, Manfredo. "A Arquitetura Moderna e o Eclipse da História" in *Teorias e história da arquitetura*. (1970) Trad. Ana Brito e Luís Leitão. Lisboa: Presença, 1979, pp. 31-108.
- TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. (1985) Trad. Jessica Levine Cambridge: MIT Press, 1995.
- TÁVORA, Fernando. "A Lição das Constantes" (1952) in *Teoria geral da organização do espaço: arquitetura e urbanismo: a lição das constantes*. Dir. Manuel Mendes. Porto: Faup Publicações, 1993
- TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. (1962) Porto: Faup Publicações, 2006.
- TRINCANATO, Egle R. *Venise au fil du temps. Atlas historique d'urbanisme et d'architecture*. Boulogne-Billancourt: J. Coenot, 1971.
- TRINCANATO, Egle R. *Venise: guide de l'architecture mineure. Venise inconnue illustrée par 160 dessins d'édifices du XIIe au XVIIIe siècle*. (1948) Dir. Renzo Salvadori. Paris: Canal, 1997.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. (1966) Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- WAGNER, Otto. *Modern architecture: a guidebook for his students to this field of art*. (1896) Trad. Harry Francis Mallgrave. Santa Mónica: The Getty Center, 1988.
- ZUCCARO MARCHI, Leonardo. *The Heart of the City. Continuity and Complexity of an urban design concept*. Milão: Politecnico di Milano, 2003. Também disponível em: <https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid%3A6f06d141-e702-462f-a507-524762c7aff0>. Consultado a 01/08/2018, 11:32h.

- “DGRV n. 3987 del 08/11/1999.” <http://sit.comune.venezia.it/cartanet/website/vecsmxd/DGRV-3987-09-11-1999.pdf>. Consultado a 15/05/2018, 16:39h.
- “Genoa: *Le Strade Nuove* and the system of the *Palazzi dei Rolli*” <https://whc.unesco.org/en/list/1211>. Consultado a 21/07/2018, 14:13h.
- “History of Venice Charter.” <https://www.icomos.org/venicecharter2004/history.pdf>. Consultado a 07/08/2018, 13:09h.
- “L’ATER di Venezia e la sua Storia. Cento anni di attenzione all’edilizia e alle trasformazioni sociali.” <http://www.atervenezia.it/informazioni-general/la-storia-il-profilo-operativo-e-le-cifre-dellente/ater-di-veneziasua-storia/>. Consultado a 20/07/2018/2018, 14:08h.
- “La Biennale di Venezia: L’Istituzione.” <http://www.labiennale.org/it/la-biennale-di-veneziasua-storia/>. Consultado a 04/05/2018, 12:30h.
- “La Nuova Stazione Marittima di Venezia.” <http://www.fabriziobonomo.it/pag/primolivello/kineo/pdf/kineo2/K2f%20Venezia.pdf>. Consultado a 10/05/2018, 17:53h.
- “Prémices de la charte de Venise.” <https://www.icomos.org/venicecharter2004/lemaire1.pdf>. Consultado a 07/08/2018, 13:47h.
- “The Venice Charter under review.” <https://www.icomos.org/venicecharter2004/erder.pdf>. Consultado a 07/08/2018, 14:15h.
- “Venice and its Lagoon.” <http://whc.unesco.org/en/list/394>. Consultado a 15/05/2018, 18:15h.

SOBRE LE CORBUSIER:

- ALMIRANTE, Roberta; LE CORBUSIER. *L’invention d’un architecte: le voyage en Orient de Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier: Éd. de la Villette, 2013.
- ANTONINI, Debora; TALAMONA, Marida. *L’Italie de Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier: Éd. de la Villette, 2010.
- BAEDEKER, Karl. *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy and Corsica*. Coblença: K. Baedeker, 1870.
- BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. *Le Corbusier: 1910-65*. (1967) 2ª ed. - Zurich: Architecture, 1986.
- BOESINGER, Willy. *Le Corbusier: 1910-1965*. Trad. Juan Eduardo Cirlot (7ª edição) Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- DUBOY, Philippe; LE CORBUSIER. *Croquis de voyages et études; Voyager avec Le Corbusier*. Paris: La Quinzaine littéraire: L. Vuitton, 2009.
- LE CORBUSIER. “A propos de Venise” in BARBERO, Luca Massimo. *L’officina del contemporaneo. Venezia ‘50-’60. Catalogo della mostra (Venezia, palazzo Fortuny, 1997)*. Milão: Charta, 1997, pp. 240-243.

- LE CORBUSIER. *Choix de lettres*. (2001) Seleção Jean Jenger. Basileia: Birkhäuser, 2002.
- LE CORBUSIER. *La charte d'Athènes: avec un discours liminaire de Jean Giraudoux*. [S.L.]: Les Éditions de Minuit, cop. 1957.
- LE CORBUSIER. *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Paris: Éditions Vincent, 1933.
- LE CORBUSIER. *Le Corbusier: il viaggio in Toscana: 1907*. Veneza: Cataloghi Marsilio, 1987.
- LE CORBUSIER. *Le corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed.d'Architecture, 1995.
- LE CORBUSIER. *Le voyage d'orient*. (1965) Marselha: Parenthèses, 1987.
- LE CORBUSIER. *Les voyages d'Allemagne: carnets; Voyage d'Orient: carnets*. Milão: Electa, 2000.
- LE CORBUSIER. *Por las cuatro rutas*. (1941) Trad. de *Sur les Quatre Routes* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- LE CORBUSIER. *Précisions: sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Ed. Vincent, Féral, [1960].
- LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LE CORBUSIER. *Propos d'urbanisme*. Paris: Bourrellier, 1946.
- LE CORBUSIER. *Quand les Cathédrales Etaient Blanches: Voyage au Pays des Timides*. Paris: Plan, 1937.
- LE CORBUSIER. *Urbanisme*. (1925) Paris: Arthaud, 1980.
- LE CORBUSIER. *Voyager avec Le Corbusier - croquis de voyages et études*. Paris: Le Quinzaine Littéraire, Louis Vuitton, 2009.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre; BOESINGER, Willy; STRONOROV, Oscar; BILL, Max. *Œuvre Complète en 8 volumes*. Basileia/Boston: Birkhäuser, 1995.
- PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier: il progetto per l'ospedale di Venezia*. Veneza: Marsilio Ed., 1999.
- “Le Corbusier: L'ospedale di Venezia.” <https://www.youtube.com/watch?v=7jnedE9bYQE>, 15', 2011. Curado por: Roberto Sinatra & Elisabetta Marsella. Consultado a 24/07/2018, 14:45h.

SOBRE ALDO ROSSI:

- AA.VV. *Scritti su Aldo Rossi. «Care Architetture»*. Curado por Pisana Posocco, Gemma Radicchio e Gundula Rakowitz. Turim: Umberto Allemandi & C., 2003.
- ARNELL, Peter. *Aldo Rossi: obras y proyectos*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- CELANT, Germano. *Aldo Rossi: drawings*. Milão: Skira, 2008.
- DAL CO, Francesco. *Aldo Rossi: i quaderni azzurri: 1968-1992*. Milão: Electa, 1999.
- FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: architetture, 1959-1987*. Milão: Electa, 1987.
- FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: architetture, 1988-1992*. Milão: Electa, 1992.
- FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: opera completa: 1993-1996*. Milão: Electa, 1996.
- FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: tutte le opere*. (2ª edição) Milão: Electa, 2000.
- FERLENGA, Alberto. *La Fenice Ricostruita: non è vero che “di Venezia non c’è più nulla da dire”* in *Casabella*, nº 719. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2004, pp. 4-5.
- MARQUES, Daniela Sá. *Drama and Project*. “The Little Scientific Theatre of Aldo Rossi.” <http://www.revistaplot.com/es/drama-and-project-daniela-sa/>. Consultado 06/01/2018, 10:13h.
- PISANI, Daniele. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha*. Trad. José Soares & André Tavares. Porto: Dafne Editora, 2017.
- PORTOGHESI, Paolo; SCAPARRO, Maurizio. “Venezia. Teatro del Mondo” in *Venezia e lo spazio scenico: mostra a Palazzo Grassi: in occasione del Carnevale del Teatro, Venezia, 12-18 febbraio 1980*. Veneza: La Biennale, 1980, p. 7.
- ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981) Trad. José Charters Monteiro e Nuno Jacinto. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA., 2013.
- ROSSI, Aldo. “La città analoga: tavola / The Analogous City: Panel” in *Lotus*, nº 13. Milão: Elemond, 1976, pp. 4-9.
- ROSSI, Aldo. “El tiempo del teatro” in *Publicacions aperiòdiques*, nº 08. 04. Trad. Maurici Pla. Laboratori d’arquitectura teatral i espais de potencial escènic, s.d.
- ROSSI, Aldo. “Il progetto per «il teatro del mondo»” in *Venezia e lo spazio scenico: mostra a Palazzo Grassi: in occasione del Carnevale del Teatro, Venezia, 12-18 febbraio 1980*. Veneza: La Biennale, 1980, p. 110.
- ROSSI, Aldo. “La città analoga: tavola” in *Lotus*, nº 13 (1976), pp. 4-9.
- ROSSI, Aldo. “The Venice Project” in *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. Veneza: Biennale, 1985, pp. 12-15.
- ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*. (1966) Trad. José Charter Monteiro. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA., 2016.
- ROSSI, Aldo. *Aldo Rossi: architetture: 1959-1987*. Curado por Alberto Ferlenga. Milão: Electa, 1987.

ROSSI, Aldo. *Aldo Rossi: disegni 1990-1997*. Curado por Marco Brandolisio. Milão: Federico Motta Ed., 1999.

ROSSI, Aldo. *Aldo Rossi: the complete buildings and projects 1981-1991*. Ed. Morris Adjmi. Londres: Thames and Hudson, 1992.

ROSSI, Aldo. *Proyecto y ciudad historica: I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*. Santiago de Compostela: C.O.A.G., 1976.

ROSSI, Aldo. *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Milão: Clup, 1989.

_ "Risposta a sei domande*" (1966), pp. 145-157.

_ "Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia" (1964), pp. 209-225.

_ "I piani regolatori della città di Milano" (1974), pp. 261-277.

_ "I problemi metodologici della ricerca urbana" (1965), pp. 278-288.

_ "Tipologia, manualistica e architettura" (1966), pp. 298-310.

_ "Architettura per i musei" (1965-1966), pp. 323-339.

_ "Introduzione a Boullée" (1967), pp. 346-364.

_ "Che fare delle vecchie città?" (1968), pp. 365-369.

_ "L'architettura della ragione come architettura di tendenza" (1969), pp. 370-378.

_ "I caratteri urbani delle città venete" (1970), pp. 379-433.

_ "Architettura e città: passato e presente" (1972), pp. 474-481.

ROSSI, Aldo. "Un'educazione palladiana (Vicenza, Teatro Olímpico, 19 settembre 1996)" in *Annali di architettura - Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, nº 13, 2001, pp. 8-13.

TAFURI, Manfredo. "L'ephemere est eternal. Aldo Rossi a Venezia" in *Domus*, nº 602. Milão: Editoriale Domus, 1980, pp. 7-11.

"Aldo Rossi: Teatro del Mondo." <https://vimeo.com/132710579>, 45', 2004. Director: Dario Zanasi; Produção: Benedetta Basevi; Texto: Francesco Saverio Fera. Consultado a 20/12/2017, 18:34h.

SOBRE ÁLVARO SIZA:

- AA.VV. *Vizinhaça: onde Álvaro encontra Aldo*. Ed. Nuno Grande, Roberto Cremascoli. Berlin: Hatje Cantz, 2017.
- BURCH, Jordi. *Como está o início depois do fim?: Álvaro Siza: habitação social*. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.
- CREMASCOLI, Roberto. *Álvaro Siza in Italia: il grand tour, 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016.
- FRAMPTON, Kenneth; SIZA VIEIRA, Álvaro. *Álvaro Siza: tutte le opere*. (1999) Milão: Electa, 2005.
- GREGOTTI, Vittorio. “Venezia: percorsi alternativi” in *Casabella*, nº 518. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1985, pp. 2-3.
- MAGNANI, Carlo. “Il concorso dello IACP di Venezia per Campo di Marte alla Giudecca” in *Casabella*, nº 518, 1985, pp. 4-16.
- MONEO, Rafael. “Álvaro Siza” in *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, pp. 199-250.
- MONEO, Rafael. “The Giudecca Project - Text by Rafael Moneo.” <https://www.cca.qc.ca/en/issues/25/a-history-of-references/51243/the-giudecca-project>. Consultado a 25/07/2018, 14:39h.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização, 2009.
- “Farmácia Moderna” (1988), pp. 44-46.
- “Essencialmente” (2007), pp. 237-241.
- “Doutoramento em Veneza” (2003), pp. 293-295.
- “Nápoles” (2004), pp. 309-311.
- “As Chaves da Cidade do Porto” (2005), pp. 323-324.
- “A minha cadeira favorita” (2007), p. 375.
- “Evocação de Aldo Rossi” (2007), pp. 389-390.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. “Tres intervenciones en la ciudad de oporto” in *Proyecto y ciudad historica: I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*. Santiago de Compostela: C.O.A.G., 1976, pp. 85-101.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *Álvaro Siza: escritos*. Barcelona: U.P.C., 1994.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *Álvaro Siza: obras y proyectos, 1954-1992*. Trad. Carlos Sáenz, Ana Rosa de Oliveira. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *Esquissos de viagem*. Porto: Documentos de Arquitectura, 1988.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *Imaginar a evidência*. (1998) Lisboa: Edições 70, 2000.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *Professione poetica*. Milão: Electa, 1986.

- “Álvaro Siza consulta o projeto de Aldo Rossi para a Giudecca.” Acompanhado por Roberto Cremascoli, Giovanna Borasi e Martien de Vletter. Fundo Aldo Rossi, Canadian Centre for Architecture (CCA). Montreal, Setembro 2015, 7’. Montagem: Nicolò Galeazzi e Stefano di Corato.
- “Álvaro Siza recorda Aldo Rossi.” Uma conversa com Nuno Grande e Roberto Cremascoli. Ateliê de Álvaro Siza, Porto, Maio 2016, 35’. Vídeo e Montagem: Nicolò Galeazzi e Stefano di Corato.
- “Álvaro Siza Vieira. Percorso.” <https://divisare.com/projects/209322-alvaro-siza-atelier-xyz-roland-halbe-percorso>. Consultado a 15/03/2018, 16:22h.
- “Vizinhos. Campo di Marte, Giudecca, Veneza.” Vídeo, 35’, SIC TV, 2016. Autoria: Cândida Pinto. Câmara: Rodrigo Lobo. Montagem: Marco Carrasqueira. Design: Alexandre Ferrada. Também disponível em: <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/vizinhos/2016-06-05-Vizinhos-Alvaro-Siza-na-Giudecca-Veneza>. Consultado a 14/06/2018, 11:50h.

Lista de Imagens

- [capa] Desenho do autor.
- [p. 4] Arquivo pessoal.
- [fig. 1-6] Arquivo pessoal.
- [fig. 7, 8] “Death in Venice” 130’, 1971. Direção: Lucchino Visconti.
- [fig. 9, 10] “Il Senso” 117’, 1954. Direção: Lucchino Visconti.
- [fig. 11] https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_99.31.jpg.
- [fig. 12] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Claude_Monet%2C_Le_Grand_Canal.jpg.
- [fig. 13] <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2011/06/10-Tancredi-Senza-titolo-a-proposito-di-Venezia.1974.jpg>.
- [fig. 14] <https://assets.catawiki.nl/assets/2016/1/22/8/0/e/80e8f4ce-c0fd-11e5-87df-12c067bf7ee2.jpg>.
- [fig. 15] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/86/Jacopo_de%27_Barbari_-_Venetie_MD.jpg/1920px-Jacopo_de%27_Barbari_-_Venetie_MD.jpg.
- [fig. 16] http://www.lamalcontenta.it/6_conclusione/.
- [fig. 17] “Aldo Rossi: Teatro del Mondo.” <https://vimeo.com/132710579>, 45’, 2004. Director: Dario Zanasi; Produção: Benedetta Basevi; Texto: Francesco Saverio Fera.
- [fig. 18] <https://www.publico.pt/2016/11/26/culturaipsilon/noticia/finalmente-siza-vai-terminar-o-edificio-da-giudecca-em-veneza-1752749#&gid=1&pid=1>.
- [fig. 19] BONAITI, Maria; ROSTAGNI, Cecilia. *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*. Macerata: Quodlibet, 2016, p. 116.
- [fig. 20] http://www.asterisconet.it/img.php?i=xytXEsCIg7GNWG_f&d=wh&w=500&h=333.
- [fig. 21] BONAITI, Maria; ROSTAGNI, Cecilia. *Op.cit.*, p. 145.
- [fig. 22] *Idem*, p. 146.
- [fig. 23] <http://radical-pedagogies.com/search-cases/v01-ciam-summer-school/>.
- [fig. 24] https://img.edilportale.com/News/62644_05.jpg.
- [fig. 25] https://www.flickr.com/photos/jacqueline_poggi/16746229767.
- [fig. 26, 27] Arquivo pessoal.
- [fig. 28] http://lapisblog.epfl.ch/gallery3/index.php/20140709-01/quaroni_ludovico_concorso_per_un_quartiere_residenziale_nellarea_delle_barene_di_san_giuliano_1958_02.
- [fig. 29] <https://www.flickr.com/photos/25831000@N08/16856497875>.
- [fig. 30] http://palazzoducale.visitmuve.it/wp-content/uploads/2011/05/Facciata_verso_Bacino_dopo_i_restauri.jpg.
- [fig. 31] http://www.semeranietamaro.it/immagini/Progetti/Edilizia%20Sociale/FOTO_INTRO/SSGP01_L.jpg
- [fig. 32] <https://savevenice.org/our-restorations/scuola-grande-di-san-marco-facade/>.
- [fig. 33] AA.VV. *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. Ed. Nuno Grande, Roberto Cremascoli. Berlin: Hatje Cantz, 2017, p. 38.
- [fig. 34] SZACKA, Léa-Catherine. “Debates on Display at the 1976 Venice Biennale.”, p. 104.
- [fig. 35] ROSSI, Aldo. *L’Architettura della Città*. Veneza: Marsilio Ed., 1966 (capa).

- [fig. 36] https://www.mimoo.eu/images/5993_1.jpg.
- [fig. 37] VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova Iorque: Museum of Modern art, 1966 (capa).
- [fig. 38] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/29/V_Venturi_H_720am.JPG/1200px-V_Venturi_H_720am.JPG.
- [fig. 39] <https://i.pinimg.com/originals/54/3a/5d/543a5d78958195bd3c6fcc514b4a778b.jpg>.
- [fig. 40] <https://i.pinimg.com/originals/85/75/40/857540f823431a0d17a3f10c93aa8218.jpg>.
- [fig. 41] <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>.
- [fig. 42] AA. VV.; PORTOGHESI, Paolo; Biennale di Venezia. *Presence of the past: first international exhibition of architecture 1980: held at the Corderia of the Arsenale, Venice*. Milão: Electa, 1980 (capa).
- [fig. 43] AA.VV.; ROSSI, Aldo; Biennale di Venezia. *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. Veneza: Biennale, 1985, p. 12.
- [fig. 44] *Idem*, p. 382.
- [fig. 45] *Idem*, p. 376.
- [fig. 46] *Idem*, p. 481.
- [fig. 47] *Idem*, p. 480.
- [fig. 48, 49] *Idem*, p. 331.
- [fig. 50] *Idem*, p. 487.
- [fig. 51] *Idem*, p. 493.
- [fig. 52, 53] *Idem*, p. 522.
- [fig. 54] BONAITI, Maria; ROSTAGNI, Cecilia. *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*. Macerata: Quodlibet, 2016, p. 21.
- [fig. 55] *Idem*, p. 24.
- [fig. 56] https://cdn.archpaper.com/wp-content/uploads/2016/04/kahn_in_venice_01.jpg.
- [fig. 57] <https://i.pinimg.com/736x/54/47/e9/5447e9be50b4f2e85334177cf76a63db--architecture-models-architecture-design.jpg>.
- [fig. 58] Desenho do autor.
- [fig. 59] LE CORBUSIER. *Propos d'urbanisme*. Paris: Bourrellyer, 1946, p. 17.
- [fig. 60] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 1, p. 20.
- [fig. 61] *Idem*, p. 21.
- [fig. 62, 63] LE CORBUSIER. *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Paris: Éditions Vincent, 1933, pp. 268-269.
- [fig. 64] <http://www.lamalcontenta.com/index.php/it/vita-in-villa/in-villa-1924-1965/le-corbusier>.
- [fig. 65] <http://www.archimagazine.com/abalistreri.htm>.
- [fig. 66] TALAMONA, Marida. *L'Italie de Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier: Éd. de la Villette, 2010, p. 78.

- [fig. 67] BARBERO, Luca Massimo. *L'officina del contemporaneo. Venezia '50-'60. Catalogo della mostra (Venezia, palazzo Fortuny, 1997)*. Milão: Charta, 1997, p. 240.
- [fig. 68] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 8, p. 139.
- [fig. 69] *Idem*, p. 133.
- [fig. 70] *Idem*, p. 141.
- [fig. 71] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 7, p. 146.
- [fig. 72, 73] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 8, p. 140.
- [fig. 74] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 7, p. 151.
- [fig. 75, 76] *Idem*, p. 144.
- [fig. 77, 78] "Le Corbusier: L'ospedale di Venezia." "<https://www.youtube.com/watch?v=7jnedE9bYQE>", 15', 2011. Curado por: Roberto Sinatra & Elisabetta Marsella.
- [fig. 79] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 7, p. 148.
- [fig. 80] *Idem*, p. 147.
- [fig. 81] *Idem*, p. 145.
- [fig. 82] *Idem*, p. 143.
- [fig. 83] *Idem*, p. 176.
- [fig. 84] http://www.lamalcontenta.it/6_conclusione/.
- [fig. 85] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 7, p. 141.
- [fig. 86, 87] CELANT, Germano. *Aldo Rossi: drawings*. Milão: Skira, 2008, p. 86.
- [fig. 88] <http://pilotta.beniculturali.it/new/wp-content/uploads/2018/04/inv-0284-canaletto-capriccio-con-edifici-palladianiok.jpg>.
- [fig. 89] FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: architetture, 1959-1987*. Milão: Electa, 1987, p. 156.
- [fig. 90] ARNELL, Peter. *Aldo Rossi: obras y proyectos*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 243.
- [fig. 91, 92] FERLENGA, Alberto. *Op. cit.*, p. 153.
- [fig. 93] *Idem*, p. 157.
- [fig. 94] ARNELL, Peter. *Aldo Rossi: obras y proyectos*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 251.
- [fig. 95] FERLENGA, Alberto. *Op. cit.*, p. 173.
- [fig. 96] CELANT, Germano. *Aldo Rossi: drawings*. Milão: Skira, 2008, pp. 192-193.
- [fig. 97] <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/468182>.
- [fig. 98] FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: tutte le opere*. (2ª edição) Milão: Electa, 2000, p. 199.
- [fig. 99] *Idem*, p. 276.
- [fig. 100] CELANT, Germano. *Op. cit.*, p. 97.
- [fig. 101] FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: architetture, 1959-1987*. Milão: Electa, 1987, p. 264.
- [fig. 102] *Idem*, p. 265.
- [fig. 103] CELANT, Germano. *Op. cit.*, p. 275.

- [fig. 104] ROSSI, Aldo. *Aldo Rossi: disegni 1990-1997*. Curado por Marco Brandolisio. Milão: Federico Motta Ed., 1999, p. 163.
- [fig. 105, 106] FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: tutte le opere*. (2ª edição) Milão: Electa, 2000, p. 88.
- [fig. 107] FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: architetture, 1959-1987*. Milão: Electa, 1987, p. 159.
- [fig. 108] PISANI, Daniele. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha*. Trad. José Soares & André Tavares. Porto: Dafne Editora, 2017, p. 44.
- [fig. 109] *Idem*, p. 45.
- [fig. 110] TAFURI, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. (1985) Trad. Jessica Levine Cambridge: MIT Press, 1995, p. 115.
- [fig. 111] PISANI, Daniele. *Op. cit.*, p. 28.
- [fig. 112] <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/388148>.
- [fig. 113] <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/388152>.
- [fig. 114, 115] Arquivo pessoal (Fotografias aos desenhos pertencentes à Coleção Centre Pompidou).
- [fig. 116] <https://i.pinimg.com/564x/b1/bb/73/b1bb73d16d3a3ee8b298159b0121065a.jpg>.
- [fig. 117] <https://i.pinimg.com/564x/d9/67/a9/d967a9c46265a2ebb7b49f41c9c8391c4.jpg>.
- [fig. 118] <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/teatro-do-mundo/#lg=1&slide=3>.
- [fig. 119] http://geometries.org/ALDO%20ROSSI/theory/rossi_16.htm.
- [fig. 120] <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/teatro-do-mundo/#lg=1&slide=17>.
- [fig. 121] http://www.moltenimotta.it/wp-content/uploads/2014/11/Teatro_del_Mondo_40.jpg.
- [fig. 122] <http://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/foto-e-video/2010/02/03/fotogalleria/il-teatro-del-mondo-l-utopia-di-rossi-in-mostra-a-venezia-1.1037019#6>.
- [fig. 123] <https://i.pinimg.com/564x/94/ea/1a/94ea1a97add0302fdaecec0e14cb102e.jpg>.
- [fig. 124] <https://i.pinimg.com/564x/61/29/67/612967baf76307a5fa432ad8fcd8e7d4.jpg>
- [fig. 125] <http://www.architetto-rinaldi.it/wp-content/uploads/arti-18.jpg>.
- [fig. 126] AA.VV.; ROSSI, Aldo; Biennale di Venezia. *Biennale di Venezia: Terza mostra internazionale di architettura*. Venezia: Biennale, 1985, p. 492.
- [fig. 127] SIZA VIEIRA, Álvaro. *Esquissos de viagem*. Porto: Documentos de Arquitectura, 1988, p. 56.
- [fig. 128] *Idem*, p. 58.
- [fig. 129] *Idem*, p. 57.
- [fig. 130] CREMASCOLI, Roberto. *Álvaro Siza in Italia: il grand tour, 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016, p. 157.
- [fig. 131] AA.VV. *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. Ed. Nuno Grande, Roberto Cremascoli. Berlin: Hatje Cantz, 2017, p. 53.
- [fig. 132] https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=39837.
- [fig. 133 -134] AA.VV. *Op. cit.*, p. 41.
- [fig. 135] *Idem*, p. 46.
- [fig. 136] *Idem*, p. 47.

- [fig. 137-141] <https://alvarosiza.divisare.pro/projects/209322-percorso>.
- [fig. 142] <http://www.labiennale.org/en/architecture/2018/participants/%C3%A1lvaro-siza>.
- [fig. 143] MAGNANI, Carlo. “Il concorso dello IACP di Venezia per Campo di Marte alla Giudecca” in *Casabella*, n° 518, 1985, p. 5.
- [fig. 144] CREMASCOLI, Roberto. *Álvaro Siza in Italia: il grand tour, 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016, p. 120.
- [fig. 145] MAGNANI, Carlo. *Op. cit.*, pp. 8-9.
- [fig. 146-147] *Idem*, p. 12.
- [fig. 148-150] <https://www.cca.qc.ca/en/issues/25/a-history-of-references/51243/the-giudecca-project>.
- [fig. 151] <https://www.area-arch.it/campo-di-marte-district/>.
- [fig. 152-154] <https://www.cca.qc.ca/en/issues/25/a-history-of-references/51243/the-giudecca-project>.
- [fig. 155-159] <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/representacoes-nacionais/reestruturacao-do-campo-di-marte-giudecca-veneza-italia>.
- [fig. 160] FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: architetture, 1988-1992*. Milão: Electa, 1992, p. 132.
- [fig. 161] FERLENGA, Alberto. *Aldo Rossi: tutte le opere*. (2ª edição) Milão: Electa, 2000, p. 198.
- [fig. 162-163] <https://divisare.com/projects/339712-carlo-aymonino-aldo-rossi-alvaro-siza-vieira-emiliano-zandri-za-lorenzo-zandri-campo-di-marte-social-housing>.
- [fig. 164-167] AA.VV. *Vizinhança: onde Álvaro encontra Aldo*. Ed. Nuno Grande, Roberto Cremascoli. Berlin: Hatje Cantz, 2017, p. 146-149.
- [fig. 168] CREMASCOLI, Roberto. *Álvaro Siza in Italia: il grand tour, 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016, p. 291.
- [fig. 169] <https://divisare.com/projects/339712-carlo-aymonino-aldo-rossi-alvaro-siza-vieira-emiliano-zandri-za-lorenzo-zandri-campo-di-marte-social-housing>.
- [fig. 170-173] <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/representacoes-nacionais/reestruturacao-do-campo-di-marte-giudecca-veneza-italia>.
- [fig. 174-176] CREMASCOLI, Roberto. *Álvaro Siza in Italia: il grand tour, 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016, p. 292-293.
- [fig. 177, 179] Desenhos do autor sobre a figura original in PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier: il progetto per l'ospedale di Venezia*. Venezia: Marsilio Ed., 1999, p. 60.
- [fig. 178, 180] Desenhos do autor.
- [fig. 181] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 7, p. 149.
- [fig. 182] Desenho do autor.
- [fig. 183] LE CORBUSIER. *Le Corbusier: Œuvre complète*. Zurich: Les Ed. d'Architecture, 1995, vol. 8, p. 131.
- [fig. 184-186] “Le Corbusier: L'ospedale di Venezia.” <https://www.youtube.com/watch?v=7jnedE9bYQE>, 15', 2011.
Curado por: Roberto Sinatra & Elisabetta Marsella.
- [fig. 187, 188] Arquivo Pessoal.
- [fig. 189, 190] <http://www.realvenice.org/artists/dionisio-gonzalez>.

- [fig. 191] <https://www.labiennale.org/en/news/exhibition-history-venice-film-festival>.
- [fig. 192] MARQUES, Daniela Sá. Drama and Project. “The Little Scientific Theatre of Aldo Rossi.” <http://www.revistaplot.com/es/drama-and-project-daniela-sa/>.
- [fig. 193] <https://archpaper.com/2016/08/pink-floyd-venice/>.
- [fig. 194] http://2.citynews-veneziatoday.stgy.ovh/~media/horizontal-mid/27865069820096/0377_ginevraformentini_pubbspazio-2.jpeg.
- [fig. 195, 197] ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. (1981) Trad. José Charters Monteiro e Nuno Jacinto. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA., 2013, pp. 168-169.
- [fig. 196, 198] *Idem*, pp. 150-151.
- [fig. 199] Desenho do autor.
- [fig. 200, 201] ARNELL, Peter. *Aldo Rossi: obras y proyectos*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 230.
- [fig. 202] <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/representacoes-nacionais/representacoes-oficiais-portuguesas>.
- [fig. 203] ARNELL, Peter. *Op. cit.*, p. 233.
- [fig. 204] TRINCANATO, Egle R. *Venezia Minore*. Milão: Edizioni del Milione, 1948, p. 139.
- [fig. 205] *Idem*, p. 197.
- [fig. 206] *Idem*, p. 165, 169.
- [fig. 207-208] Desenhos do autor.
- [fig. 209] SIZA VIEIRA, Álvaro. *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001, p. 65.
- [fig. 210] SIZA VIEIRA, Álvaro. *Álvaro Siza: obras y proyectos, 1954-1992*. Trad. Carlos Sáenz, Ana Rosa de Oliveira. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 221.
- [fig. 211] <https://www.cca.qc.ca/en/issues/25/a-history-of-references/51243/the-giudecca-project>.
- [fig. 212] TRINCANATO, Egle R. *Op. cit.*, pp. 334-335.
- [fig. 213] *Idem*, p. 303.
- [fig. 214] <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/representacoes-nacionais/reestruturacao-do-campo-di-marte-giudecca-veneza-italia>.
- [fig. 215-216] BONAITI, Maria; ROSTAGNI, Cecilia. *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*. Macerata: Quodlibet, 2016, p. 134-135.
- [fig. 217] SIZA VIEIRA, Álvaro. *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001, p. 65.
- [fig. 218] SIZA VIEIRA, Álvaro. *Professione poetica*. Milão: Electa, 1986, p. 172.
- [fig. 219] <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/representacoes-nacionais/reestruturacao-do-campo-di-marte-giudecca-veneza-italia>.
- [fig. 220] <https://pfrunner.wordpress.com/2013/04/15/logements-sociaux-a-venise-par-alvaro-siza-2007/>.
- [p. 232] Arquivo pessoal.



Estou há pouco tempo em Veneza, mas já aprendi o suficiente do modo de viver aqui, e sei que levo comigo uma ideia que poderá ser incompleta, mas é perfeitamente clara e verdadeira. [...] Deixo Veneza com gosto, pois para ficar aqui com prazer e proveito teria de dar outros passos, que estão fora dos meus planos; [...] Quanto a mim, levo carga que chegue: comigo vai a imagem rica, estranha e única desta cidade.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Viagem a Itália: 1786-1788*. (1816), 2016, p. 126.

